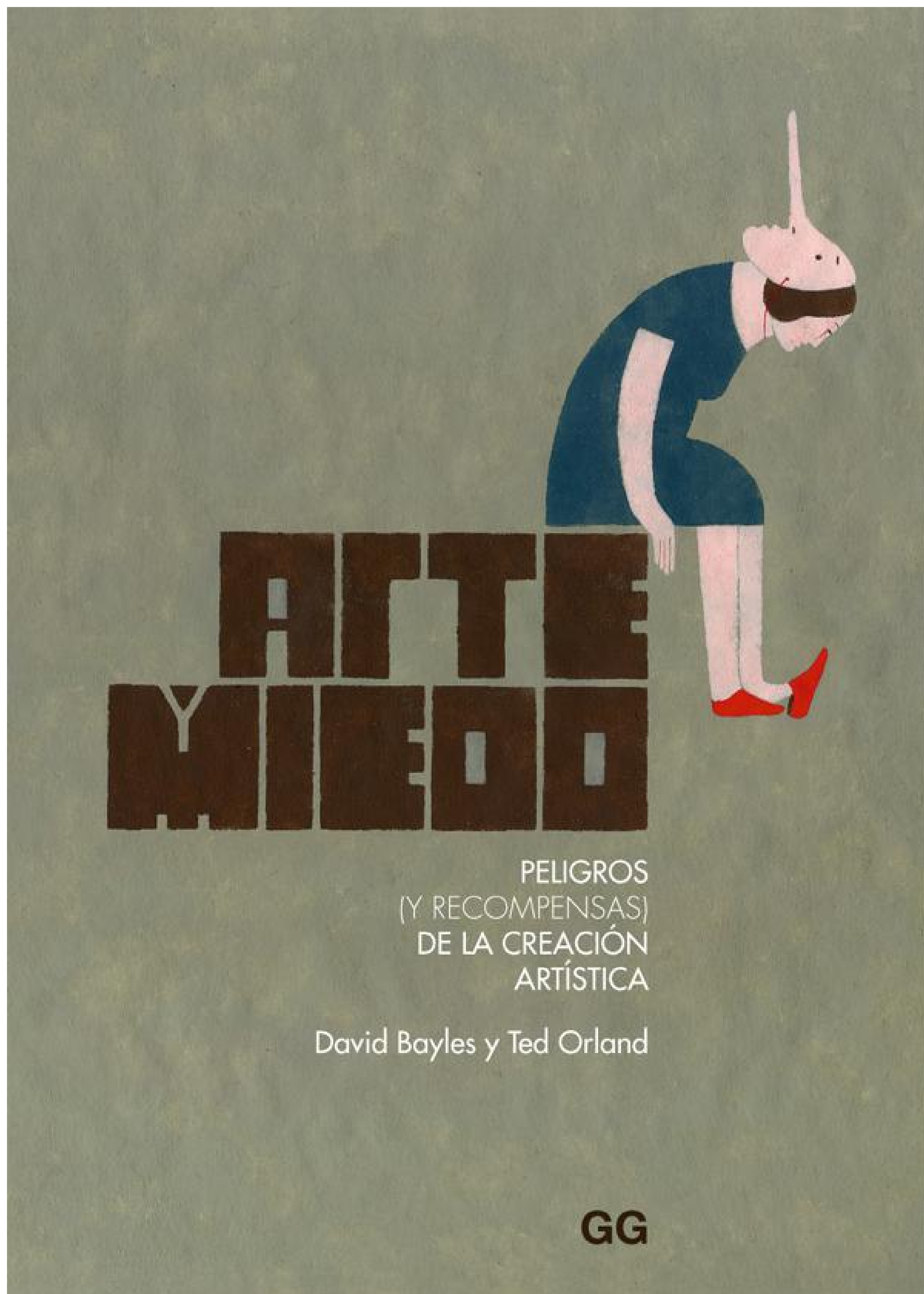

ARTE Y MIEDO
PELIGROS
(Y RECOMPENSAS)
DE LA CREACIÓN
ARTÍSTICA
David Bayles y Ted Orland
GG

ARTE Y MIEDO

PELIGROS (Y RECOMPENSAS) DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

DAVID BAYLES Y TED ORLAND

Traducción de *Miguel Cisneros Perales*
Ilustraciones de *Elena Odriozola*

Título original: *Art & Fear. Observations On the Perils (and Rewards) of Artmaking.* Publicado originalmente por The Image Continuum Press
Edition en 2001

Traducción de Miguel Cisneros Perales
Ilustraciones de Elena Odriozola
Diseño: Toni Cabré / Editorial Gustavo Gili, SL

ISBN: 978-84-252-3255-8 (epub)
Producción del ebook: booqlab.com

www.ggili.com

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2.º, 08003 Barcelona, España. Tel.: (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel.: (+52) 55 55 60 60 11

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

Este es un libro sobre hacer arte. Arte corriente. El arte corriente significa, por ejemplo, cualquier obra de arte que no haya sido hecha por Mozart. Al fin y al cabo, la gente como Mozart rara vez hace arte; lo que ocurre es que, estadísticamente hablando, no existe gente así.Los genios nacen cada cien años, pero se hace buen arte todo el tiempo, por lo que equiparar la creación artística con el trabajo de los genios supone confinar esta actividad íntimamente humana a un lugar extrañamente inalcanzable e incognoscible; y, en la práctica, el arte puede estudiarse con todo detalle sin que sea necesario adentrarse en los complejos vericuetos de la genialidad artística.

Por tanto, este es un libro para todos nosotros, para el común de los mortales. Ambos autores somos artistas que nos enfrentamos diariamente a las dificultades que supone hacer arte en el mundo real. Escribimos desde nuestra experiencia personal y los temas que tratamos se alejan de las necesidades básicas de curadores,

editores, críticos o público. Es un libro sobre lo que siente un artista cuando entra en su estudio o aula; cuando se pone manos a la obra, a las teclas, frente al caballete o tras la cámara; sobre lo que siente cuando intenta hacer la obra de arte que siente que necesita hacer. Es un libro sobre el compromiso que supone tomar el volante de nuestro destino, de poner el libre albedrío por encima de la predestinación, la elección por encima de la posibilidad. De encontrar el arte de uno mismo, de eso, sí, de eso trata este libro.

David Bayles
Ted Orland

PARTE I

Escribir es fácil: todo lo que tienes que hacer es sentarte a mirar una hoja de papel en blanco hasta que te empiecen a correr gotas de sangre por la frente.

- Gene Fowler



LA NATURALEZA DEL PROBLEMA

La vida es corta; el arte, largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, traicionera; el juicio, difícil.
Hipócrates (460-400 a. C.)

Hacer arte es difícil. Dejamos dibujos a medias e historias inconclusas. Nuestro trabajo no lo sentimos como propio. Nos repetimos. Tiramos la toalla justo antes de dominar la técnica o el material con el que trabajamos, o continuamos mucho después de haber agotado todo su potencial. A menudo, las obras que no hemos hecho nos parecen mucho más reales que las que hemos

completado. Y es normal que nos preguntemos: ¿Cómo hacer arte? ¿Por qué en tantas ocasiones no lo conseguimos? ¿Cuál es la naturaleza de las dificultades que hacen que tantos de nosotros lo dejemos nada más empezar?

Estas dudas, que parecen atemporales, están especialmente presentes en nuestra época. Nos parece que era mucho más fácil pintar bisontes en las paredes de una cueva hace milenios que escribir esta oración (o cualquier otra) hoy. Los demás, en otros tiempos y lugares, tenían el apoyo de instituciones muy sólidas: por ejemplo, la Iglesia, la tribu, los rituales, la tradición. Suponemos que los artistas dudan menos de su vocación cuando trabajan al servicio de Dios que cuando trabajan al servicio de sí mismos.

Pero las cosas han cambiado. Hoy casi nadie tiene tales apoyos. Las obras de arte de hoy no emergen de sólidos cimientos comunes: el bisonte en la pared es resultado de la magia de alguien distinto a nosotros. Hacer arte en la actualidad significa trabajar sumido en la incertidumbre; significa vivir con la duda y la contradicción, hacer algo que a nadie le importa mucho, algo para lo que probablemente no habrá público ni recompensa. Dedicarte a lo que te gusta significa dejar de lado estas dudas para ver claramente lo que has hecho y luego saber a dónde ir después. Hacer la obra que quieres significa encontrar sustento en la propia obra. Esta no es la era de la fe, la verdad y la certeza.

Sin embargo, incluso la idea de que el artista tiene algo que decir sobre el proceso de creación entra en conflicto con cómo se entiende la creación artística hoy, es decir, con la idea predominante de que el arte se basa de manera fundamental en el talento, y de que ese talento es un don que se da de forma azarosa en unas personas y en otras no. Dicho llanamente: se tenga o no se tenga talento, el Arte con mayúscula es producto de la genialidad, el buen arte es producto de artistas que están cerca de ser genios (a los que Nabokov comparó con la cerveza sin alcohol), y así sucesiva y descendientemente hasta llegar a la literatura pulp y los libros para colorear. Este punto de vista es inherentemente fatalista, y aunque

fuera cierto seguiría siendo fatalista, y no ofrece un estímulo útil para quienes crean arte. Nosotros adoptaremos el punto de vista de Conrad sobre el fatalismo, que es, según él, un tipo de miedo, el miedo a que tu propio destino esté en tus manos, pero tus manos sean demasiado débiles.

No obstante, pese a que el talento, por no mencionar el destino, la suerte y la tragedia, desempeñan un papel muy importante en el devenir de la humanidad, difícilmente se consideran herramientas de confianza para el desempeño artístico del día a día. En el mundo cotidiano (que es, después de todo, el único en el que vivimos), el esfuerzo que conlleva seguir adelante con nuestro trabajo pasa por aceptar algunas ideas básicas sobre la naturaleza humana, supuestos que nos devuelven el poder (y, por tanto, la responsabilidad) de nuestras acciones y lo colocan en nuestras manos. Comentaremos algunas de estas ideas a continuación:

ALGUNOS SUPUESTOS

La creación artística requiere una serie de habilidades que se pueden aprender. La creencia convencional dice que lo que puede enseñarse es el oficio, el craft, mientras que el “arte” sigue siendo un regalo mágico otorgado solo por los dioses. No es así. En gran medida, convertirse en artista consiste en aprender a aceptarte, en aceptar lo que hace que tu trabajo sea personal; y en seguir tu propia voz, lo que hace que tu trabajo sea único. Claramente, estas cualidades puede desarrollarlas cualquiera. De hecho, a largo plazo, rara vez se distingue el talento de la perseverancia, el esfuerzo o el trabajo duro. Por supuesto, cada pocos años aparece un aprendiz de fotografía cuyas instantáneas del primer semestre son tan hermosas y denotan tal oficio que parecen obra de Ansel Adams. Y, por supuesto, un don natural como este (especialmente si se revela en la primera y frágil época de aprendizaje) supone un estímulo

inestimable para el artista. Pero nada de esto tiene que ver con el arte. Solo señala el hecho de que la mayoría de nosotros (¡incluido Adams!) tuvimos que esforzarnos durante años para perfeccionar nuestro arte.

Los artistas son personas corrientes. Si existieran criaturas que solo fueran dechados de virtudes, creo que difícilmente se dedicarían al arte. Es difícil imaginar a la Virgen María pintando paisajes. O a Batman de alfarero. Si existieran personas sin mácula, no tendrían necesidad de crear obras de arte. Por tanto, irónicamente, el artista ideal no es más que una abstracción teórica. Si el arte lo hace la gente común, tenemos que aceptar que el artista ideal también ha de ser una persona común, con la habitual mezcla de cualidades y características que poseen los seres humanos reales. Esta idea es un aldabonazo para el arte, porque sugiere que nuestras fallas y debilidades, aunque a menudo supongan obstáculos para nuestro trabajo, también son una fuente de fortaleza. En parte, la creación artística tiene que ver con superar situaciones difíciles, con tener la oportunidad manifiesta de hacer las cosas como siempre supimos que teníamos que hacerlas.

Hacer arte y contemplar arte son, en esencia, dos actos completamente distintos. Una persona en sus cabales se siente satisfecha si en un momento dado consigue hacer lo mejor que es capaz de hacer en cualquier momento. Esta idea, si la aceptara una gran mayoría, haría que este libro fuera innecesario, falso, o ambas cosas. Tal nivel de cordura es, lamentablemente, escaso. Del proceso de hacer arte se extrae una valoración incómodamente precisa sobre la brecha que, inevitablemente, existe entre lo que pretendemos hacer y lo que hacemos. De hecho, si el arte no nos dijera a nosotros, sus creadores, tanto sobre nosotros mismos, sería imposible hacer arte que nos importase. Para el resto, para el público, lo que importa es el producto: la obra terminada. Para ti, y solo para ti, lo importante es el proceso: la experiencia de dar forma a esa obra de arte. Las preocupaciones de los espectadores no son tus preocupaciones (aunque es peligrosamente fácil adoptar sus

actitudes). Su labor da igual: conmoverse ante una obra de arte, entretenerse con ella, sacarle grandes beneficios económicos…, lo que sea. Tu labor, no obstante, es aprender a trabajar en tu obra.

Para el artista, esta verdad supone un corolario familiar y predecible: la creación artística puede ser bastante solitaria e ingrata. Prácticamente todos los artistas dedican parte de su tiempo (y algunos dedican prácticamente todo su tiempo) a producir una obra que a nadie más le importa. Este corolario parece intrínseco a la profesión, inevitable. Pero por alguna razón, por autodefensa tal vez, los artistas encuentran tentador romantizar esta falta de respuesta, a menudo imaginándose a sí mismos (heroicamente) observando y descubriendo la naturaleza profunda de las cosas mucho antes de que alguien más sea capaz de contemplarla.

Romántico, pero equivocado. La dura realidad es que el desinterés de los demás casi nunca es el reflejo de un problema de miras. De hecho, por lo general, no hay una buena razón para que los demás se interesen por la mayoría de las obras de los artistas. La función de la abrumadora mayoría de todas tus obras de arte no es más que enseñarte cómo hacer unas pocas obras verdaderamente notables. Una de las lecciones elementales, pero no por ello menos difíciles, que ha de aprender todo artista es que incluso las obras fallidas son fundamentales. Las radiografías de pinturas famosas revelan que incluso los maestros pintores a veces cambiaban de rumbo, se corregían a mitad de la realización de una obra o eliminaban errores muy torpes, repintando el lienzo aún húmedo. La cuestión es que aprendes a hacer tu trabajo haciendo tu trabajo, y una gran mayoría de las obras que vas haciendo durante el proceso nunca llegarán a ser verdaderas y completas piezas de arte. Lo mejor que puedes hacer es el arte que a ti te importe hacer, ¡y trabajar mucho!

El resto es, en gran medida, cuestión de perseverancia. Por supuesto, cuando seas famoso, los coleccionistas y los académicos revisitarán en tropel toda tu obra para atribuirse el mérito de detectar indicios de tu genio en todas y cada una de tus primeras obras. Pero hasta que no cambie tu suerte, las únicas personas que realmente se

preocuparán por tu obra son aquellas que se preocupan por ti como persona. Los que te rodean saben que crear es una actividad esencial para tu bienestar. Siempre se preocuparán por tu trabajo, no porque sea genial, sino porque es tuyo, y esto es algo por lo que debemos estar genuinamente agradecidos. Sin embargo, por mucho que te quieran, hay algo que sigue siendo cierto tanto para ellos como para el resto del mundo: aprender a hacer tu trabajo no es su problema.

La creación artística es muy anterior a la industria del arte. A lo largo de la mayor parte de la historia, las personas que hicieron arte nunca consideraron que lo que hacían fuera arte. De hecho, es bastante probable que se hiciera arte mucho antes de la aparición de la conciencia, mucho antes de que se empleara por primera vez el pronombre yo. Los pintores de las cavernas, más allá de no considerarse a sí mismos como artistas, probablemente nunca se considerasen nada en absoluto sobre sí mismos.

Lo que esto sugiere, entre otras cosas, es que la corriente actual que equipara el arte con la “autoexpresión” revela más un sesgo contemporáneo de nuestro pensamiento que un rasgo propio del medio. Incluso la diferencia entre arte y artesanía es en gran medida un concepto posterior al Renacimiento, y aún más reciente es la noción de que el arte trasciende lo que haces y representa lo que eres. En los últimos siglos, el arte occidental ha evolucionado desde cuadros sin firma de escenas religiosas ortodoxas a exhibiciones de cosmologías unipersonales. El “artista” se ha convertido gradualmente en una forma de identidad que, como bien saben todos los artistas, a menudo conlleva tantos inconvenientes como beneficios. Si consideramos que el artista es igual al yo, entonces cuando (inevitablemente) su arte es fallido, el artista es, por tanto, una persona fallida, y cuando (peor aún) el artista no hace arte, ¡entonces ni siquiera es persona! Parece mucho más saludable eludir ese círculo vicioso y aceptar que existen numerosos caminos para alcanzar el éxito en la creación artística, desde el arte más críptico hasta el más ostentoso, desde el más intuitivo hasta el más

intelectual, desde el arte popular hasta el arte más refinado. Y uno de esos caminos es el tuyo.

ARTE Y MIEDO

Los artistas no se ponen a trabajar hasta que el sufrimiento de trabajar no es superado por el sufrimiento de no trabajar.
Stephen de Staebler

Aquellos que se dediquen a la creación artística deberían empezar reflexionando sobre el destino de quienes les precedieron: la mayoría de los que comenzaron acabaron abandonando. Es una auténtica tragedia. Aún peor, es una tragedia innecesaria. Al fin y al cabo, emocionalmente hablando, los artistas que perseveran y los que lo dejan tienen numerosos puntos en común; de hecho, vistos desde fuera, son indistinguibles. Todos los seres humanos sufrimos una ristra de problemas familiares y universales, problemas a los que por lo general sobrevivimos, pero que suelen ser (por extraño que parezca) fatales para la creación artística. Para sobrevivir como artista hay que enfrentarse a estos problemas. Básicamente, quienes siguen haciendo arte son aquellos que han aprendido a continuar, o en concreto, que han aprendido a no tirar la toalla.

Pero de forma curiosa, aunque los artistas tienen a su disposición un sinnúmero de motivos para dejarlo, siempre esperan a unos pocos momentos muy concretos para tirar la toalla. Los artistas se rinden del todo cuando se convencen de que su próximo intento está condenado al fracaso de antemano. Lo dejan, en definitiva, cuando pierden el sentido de su obra, cuando se olvidan del lugar que esta ocupa.

Casi todos los artistas se topan con momentos así. El miedo a que tu próxima obra falle es normal, recurrente y generalmente saludable dentro del ciclo de la creación artística. Sucede todo el tiempo: se te

ocurre una idea nueva, intentas llevarla a cabo, trabajar en ella durante un tiempo, pero tu trabajo cada vez recibe menos respuestas, menos reacciones, y llega un punto en el que decides que ya no vale la pena seguir intentándolo. Los escritores incluso tienen una frase para estas situaciones: “el bloqueo de la página en blanco”, pero todas las artes tienen sus equivalentes. En un ciclo artístico normal, esto solo te dice que has completado el círculo y que has llegado a un punto en el que necesitas comenzar a madurar la próxima nueva idea. Pero en la muerte artística lo que deja marca es lo último que sucede: trabajas en una idea, esta deja de funcionar, bajas el pincel... y treinta años más tarde le dices a alguien, mientras tomáis un café, que, bueno, sí, cuando eras más joven te hubiera gustado dedicarte a la pintura. Tirar la toalla no tiene nada que ver con detenerse o quedarse parado. Esto último sucede todo el tiempo. Pero la toalla solo se tira una vez. Tirar la toalla significa no volver a intentarlo, y el arte consiste en intentarlo de nuevo.

Todos los artistas sufren otro baño de realidad cuando el objetivo de su obra desaparece de forma repentina. Para los artistas veteranos, este momento suele coincidir, de un modo más bien perverso, con el momento en el que alcanzan su objetivo. Nos acordamos de un amigo mutuo de los autores de este libro, cuya incansable meta fue, durante veinte años, inaugurar una exposición individual en el principal museo de su ciudad. Al final lo consiguió. Y nunca más volvió a producir una obra de arte importante. Hallamos una dolorosa ironía en historias como esta, al descubrir con qué frecuencia y facilidad el éxito se transmuta en depresión. Evitar este destino tiene un poco que ver con el hecho de no permitir que tu principal objetivo se convierta en tu único objetivo. Con obras de arte particulares, esto significa dejar algo en el aire, alguna cuestión sin resolver con la que continuar y seguir explorando en la siguiente pieza. Con objetivos mayores (como monografías o grandes exposiciones), significa acarrear para siempre, dentro de ti, el germen del siguiente proyecto. Y para algunas formas de arte físicamente exigentes (como la danza), puede significar tener siempre a mano un medio de vida

alternativo por si la edad o una lesión acaban con tu carrera predilecta.

Para los estudiantes de arte, que su arte se quede sin objetivos o sentido tiene otro nombre: graduación. Preguntadle a cualquier estudiante: ¿para cuántos de ellos la exposición de la graduación de los que les precedieron fue la última exposición? Cuando la crítica es la única salida aceptada para las obras realizadas durante la primera mitad de la primera década de vida productiva de un artista, no es de extrañar que la tasa de abandono se dispare cuando ese camino se acaba. Si el noventa y ocho por ciento de nuestros estudiantes de Medicina no ejercieran la medicina cinco años después de su graduación, el Senado intervendría y llevaría a cabo una investigación; sin embargo, en los estudiantes de Bellas Artes, esa proporción se achaca habitualmente a una muerte profesional temprana. Poca gente continúa haciendo arte cuando, de repente, su trabajo ya no se ve, ya no se expone, ya no se comenta, ya no se celebra. ¿Acaso tú podrías?

Sorprendentemente, la tasa de abandono durante la etapa universitaria no es tan alta: el verdadero asesino, la falta de un sistema de apoyo continuo, aparece después. Tal vez entonces, si el mundo exterior muestra poco interés en brindar ese apoyo, habrán de dárselo los artistas a sí mismos. Visto así, sugerimos la siguiente estrategia:

Instrucciones para no tirar la toalla:

A. Entablar amistad con otros artistas, y compartir vuestros progresos con frecuencia.

B. Aprender a pensar en (A) más que en el MoMA como el destino de tu obra. (Míralo de esta manera: si todo va bien, será el MoMA el que acabe buscándote a ti.)

El deseo de crear surge a una edad temprana. Entre los muy jóvenes, esto se fomenta (o, al menos, se consiente por considerarse inofensivo), pero la temprana presión social por hacer una carrera “seria” lastra estos sueños y fantasías. (Sí, los autores han conocido a estudiantes cuyos padres los amenazaron con que, si no dejaban de desperdiciar su vida estudiando Arte, ellos dejarían de pagarles la matrícula.) Sin embargo, para algunos el deseo persiste, y más tarde o más temprano ha de ser abordado. Y por una buena razón: el deseo de crear arte (arte hermoso, significativo o emotivo) es parte integral de lo que sentimos que somos. Una vez que se entrelazan, la vida y el arte se vuelven inseparables; a los noventa años, Frank Lloyd Wright todavía seguía diseñando, Imogen Cunningham seguía fotografiando, Stravinski seguía componiendo, Picasso seguía pintando.

Pero si hacer arte alimenta tu identidad personal, el miedo correspondiente es que no estés a la altura de la situación, que no seas capaz de hacerlo, o de hacerlo bien, o de hacerlo de nuevo; miedo a no ser un artista de verdad, a no ser un buen artista, a no tener talento o a no tener nada que decir. La línea que separa al artista de su obra es, en el mejor de los casos, fina, y el artista no siente (naturalmente) que exista tal separación. Hacer arte puede parecer peligroso y revelador. Hacer arte es peligroso y revelador. Hacer arte nos hace dudar de nosotros mismos, agita las aguas profundas que separan lo que sabes que debes ser y lo que temes ser en realidad. Para muchas personas, esto basta para no adentrarse en estas aguas, y para aquellos que lo hacen, los problemas no tardan en aparecer. Las dudas, de hecho, pronto llegan en marea:

No soy un artista, soy un impostor.
No tengo nada que decir que valga la pena.
No estoy seguro de lo que estoy haciendo.

Hay personas mucho mejores que yo.
Solo soy [un estudiante / un médico / una madre / lo que sea].
Nunca me han dedicado una exposición de verdad.
Nadie entiende mi trabajo.
A nadie le gusta mi trabajo.
No soy bueno.

Sin embargo, vistos objetivamente, estos temores, es evidente, tienen menos que ver con el arte que con el artista. Y aún menos que ver con las obras de arte individuales. Después de todo, al hacer arte pones tus virtudes más elevadas a disposición de los materiales e ideas que más te interesa trabajar. El arte es una gran vocación, los miedos son circunstanciales. Circunstanciales, sí, pero también podríamos decir que son taimados y disruptivos y que se disfrazan con diversas pieles como la pereza, la incapacidad de cumplir los plazos, la incomodidad con los materiales o el entorno, la confusión ante los logros de los demás y, de hecho, con cualquier cosa que nos impida dar lo mejor de nosotros mismos. Lo que diferencia a los artistas de los ex-artistas es que los que se enfrentan a sus miedos continúan y los que no lo hacen lo dejan. En cada paso del proceso de creación artística, nuestros miedos nos ponen a prueba una y otra vez.

VISIÓN Y EJECUCIÓN

Los miedos surgen cuando miras atrás y cuando miras adelante. Si eres propenso a fantasear calamidades, es probable que a menudo te encuentres atrapado en el medio de una, mirando tu lienzo a medio terminar y temiendo que te falte la capacidad para terminarlo y, al mismo tiempo, que si lo haces nadie lo entienda.

Sin embargo, aún más a menudo, los temores aumentan en esos momentos absolutamente necesarios (y con frecuencia recurrentes) en los que la visión de la obra se adelanta a su ejecución. Pongamos por caso la historia de un joven estudiante, bueno, de David Bayles para ser exactos, que comenzó sus estudios de piano de la mano de un maestro. Tras unos meses de práctica, David se quejó a su maestro: “Es que escucho la música en mi cabeza mucho mejor de la que sale de mis dedos”. A lo que el maestro respondió: “¿Qué te hace pensar que eso vaya a cambiar?”.

Por eso se llaman maestros. Al transformar el lamento del descubrimiento de David, una expresión de duda, en una simple observación de la realidad, la incertidumbre se convirtió en un recurso muy valioso. Lección del día: la visión siempre ocurre antes que la ejecución, y así es como *debería* ser siempre. La visión, la incertidumbre y el conocimiento de los materiales y herramientas con las que trabajamos son certezas que todos los artistas deben reconocer y utilizar a su favor para su aprendizaje: la visión siempre ocurre antes que la ejecución, el conocimiento de los materiales es el contacto del artista con la realidad y la incertidumbre es una virtud.

IMAGINACIÓN

Cuando comienzas a crear, la imaginación se hace con el control. El potencial de la obra nunca es mayor que en ese momento mágico, cuando se completa la primera pincelada o se toca el primer acorde. Pero a medida que la obra avanza, la técnica y el oficio se hacen cargo, y la imaginación se vuelve una herramienta menos útil. Las obras de arte progresan al concretarse. En el momento en que Herman Melville escribió esas primeras palabras: “Llámame Ismael”, una historia concreta, la de Moby Dick, comenzó a desgajarse de una miríada de otras historias posibles. Y así, durante las siguientes quinientas páginas, cada nueva oración tenía que reconocer y relacionarse como fuera con todo lo anterior. Joan Didion lo clavó

cuando dijo (con su característico pesimismo): “Lo que hace que esa primera frase sea tan difícil es que, una vez escrita, ya no puedes quitártela de encima. Todo lo demás surge de esa frase. Y después de las dos primeras frases, te habrás quedado sin opciones”.

Sucede lo mismo en todos los medios artísticos: las primeras pinceladas en el lienzo en blanco podrían valer para muchos cuadros posibles, pero las últimas solo sirven para ese cuadro en concreto: no encajan en otro sitio. La evolución de una obra imaginada a una obra real es una progresión de posibilidades decrecientes, ya que cada paso en su ejecución reduce sus opciones futuras al convertir una de sus posibilidades, y solo una, en realidad. Finalmente, en un momento u otro, la obra no podrá ser otra cosa de lo que ya es, y ya estará hecha.

Este momento de finalización es también, inevitablemente, un momento de pérdida: la pérdida de todas las otras formas que la obra imaginada podría haber tomado. La ironía aquí es que la obra que haces está siempre a un paso de la que imaginaste, o de la que pudieras imaginar, o de lo que estás a punto de imaginar. El diseñador Charles Eames, posiblemente el hombre renacentista por excelencia del siglo xx, solía quejarse de buena gana de que dedicaba solo un uno por ciento de su energía a concebir un diseño, y el noventa y nueve por ciento restante a aferrarse a esa idea inicial conforme el diseño seguía su curso. No nos sorprende. Después de todo, tu imaginación es libre de idear un centenar de obras, de concebir piezas que podrías crear y tal vez crearás algún día; pero no hoy, no con la obra en la que estés trabajando en ese momento. Ahora mismo, el proyecto en el que has de trabajar es el que está justo delante de ti. Tu trabajo es desarrollar la imaginación de lo posible.

Una obra terminada es, en efecto, el resultado material de la correspondencia entre imaginación y ejecución. Y, sorprendentemente, quizás el obstáculo más común para lograr esa correspondencia no sea la ejecución indisciplinada, sino la

imaginación indisciplinada. Es demasiado seductor ponerse manos a la obra con un proyecto creyendo que tus materiales son más maleables de lo que realmente son; tus ideas, más convincentes; tu ejecución, más refinada. Como Stanley Kunitz dijo una vez: “En tu cabeza el poema siempre suena perfecto. Los problemas comienzan cuando intentas convertirlo en palabras”. Y es cierto, la mayoría de los artistas no sueñan con hacer una gran obra de arte, sino con haber hecho una gran obra de arte. Qué artista no ha experimentado la febril euforia de trazar un primer boceto, borrador, negativo o melodía, que fuera perfecto; aunque solo sea para acabar dándose cabezazos contra una pared intentando convertir esa tentadora idea inicial en una obra, mural, novela, fotografía o sonata, completa y terminada. La vida del artista es frustrante no porque el viaje sea lento, sino porque el artista se imagina que ha de ser rápido.

MATERIALES

Los materiales y herramientas del arte, como el boceto en miniatura, nos seducen por su potencial. La textura del papel, el olor de la pintura o el peso de la piedra nos inspiran e insinúan y alimentan nuestras fantasías. Si se tienen buenos materiales y herramientas, las esperanzas crecen y se multiplican las posibilidades. Y no sin razón: algunos materiales e instrumentos están tan cargados de simbolismo y responden tan bien que los artistas los han utilizado durante milenios, y probablemente seguirán haciéndolo miles de años más. Para muchos artistas, su relación con un material o un instrumento en particular es intensamente personal, como si este les hablara a ellos directamente. Se dice que, de niño, Pablo Casals supo, inmediatamente después de escuchar por primera vez el sonido de un violonchelo, que ese era su instrumento.

Pero, aunque los materiales tengan potencial, también tienen límites. La tinta quiere fluir, pero no en cualquier superficie; la arcilla quiere mantener una forma, pero no cualquier forma. Y, en todo caso, sin la

participación del artista, su potencial se queda en mero potencial. Los materiales son como partículas elementales: tienen carga, pero son indiferentes. No atienden a tus fantasías, no se levantan ni se mueven como reacción a tus deseos y caprichos. La cruda verdad es que solo hacen, precisamente, lo que tus manos hacen que hagan. La pintura se queda en el sitio exacto donde tú la pusiste; las palabras que escribiste, no las que necesitabas escribir o las que pensaste escribir, son las únicas que aparecen en el papel. En palabras de Ben Shahn: “El pintor que se encuentra ante un lienzo vacío debe pensar desde el punto de vista de la pintura”.

Lo que cuenta, al hacer arte, es cómo encaja lo que tienes en mente con las posibilidades de tus materiales. El conocimiento que se necesita para conseguir el ajuste entre ambos extremos proviene de la capacidad de darse cuenta de lo que realmente sucede a medida que se trabaja: cómo responden los materiales y cómo su respuesta (y su resistencia) sugiere nuevas ideas al artista. Esos cambios reales y cotidianos es lo que importa. El arte es llevar a cabo cosas, y con los materiales se consigue que algo se pueda llevar a cabo. Y porque son reales, son fiables.

INCERTIDUMBRE

Tus materiales e instrumentos son, de hecho, de los pocos elementos del arte de los que puedes tener, razonablemente, cierto control. En cuanto a todo lo demás, las condiciones nunca son las mejores, nunca se tiene el suficiente conocimiento, siempre faltan las nociones más importantes y el apoyo es notoriamente inconstante. Todo lo que hagas estará condicionado por la incertidumbre: sobre lo que tengas que decir, sobre si los materiales son los adecuados, sobre si la obra debe ser grande o pequeña; en definitiva, la incertidumbre de no saber si alguna vez quedarás satisfecho con alguna de tus obras. El fotógrafo Jerry Uelsmann una vez dio una

conferencia con diapositivas en la que mostró todas las fotografías que había hecho durante un año: más de cien, de las cuales todas menos unas diez juzgó insuficientemente buenas y destruyó sin llegar a exhibir. Tolstói, en una época anterior a las máquinas de escribir, reescribió Guerra y paz hasta ocho veces y cuando el libro al fin salió de imprenta él seguía revisando las galeradas. William Kennedy admitió abiertamente que reescribió su propia novela Legs Diamond ocho veces, y que "siete veces no salió bien. Las seis primeras veces no era nada buena. La séptima vez quedó bastante bien, aunque demasiado larga. Para entonces, mi hijo tenía seis años, como mi novela, y ambos medían aproximadamente lo mismo".

Así, en definitiva, es como suelen ser las cosas. La verdad es que la obra de arte que nos parece que está perfecta cuando ha sido terminada bien pudo haber estado, justo antes, al borde del fracaso absoluto. Lincoln dudó de su capacidad para expresar lo que debía decirse en Gettysburg, pero siguió adelante, sabiendo que estaba dando lo mejor de sí mismo para expresar las ideas que necesitaba compartir. Siempre es así. El arte es comenzar una oración antes de saber cómo termina. Los riesgos son obvios: es posible que nunca llegues a terminar esa oración, o que, una vez concluida, descubras que en realidad no has dicho nada. Probablemente este no sea un buen consejo para hablar en público, pero es un método excelente para hacer arte. Al hacer arte, tienes que concederte suficiente libertad como para responder con sinceridad al tema y a los materiales e instrumentos que hayas elegido. El arte sucede entre el artista y algo, un tema, una idea, una técnica, y tanto el artista como ese algo necesitan ser libres para moverse y crear.

Muchos escritores de ficción, por ejemplo, pronto descubren que hacer esquemas detallados de la trama es un ejercicio inútil; a medida que avanza la escritura, los personajes adquieren vida propia, a veces hasta el punto de que al escritor le acaba sorprendiendo tanto como al lector lo que dicen y hacen sus creaciones. Lawrence Durrell comparó el proceso de creación con clavar estacas en la tierra para construir una carretera: se clava una

estaca, se avanza cincuenta metros y se clava otra estaca y al poco quedará muy clara la dirección que tomará la carretera. E. M. Forster dijo que, cuando comenzó a escribir Pasaje a la India, sabía que las cuevas de Malabar tendrían un lugar central en la novela, que seguramente algo importante sucedería allí, pero desconocía qué.

El control, según parece, no es la solución. Las personas que necesitan certeza en su vida tienen menos probabilidades de hacer arte arriesgado, subversivo, complicado, dudoso, sugerente o espontáneo. Lo que realmente se necesita no es más que una idea general de lo que quieres, de lo que estás buscando, alguna estrategia para encontrarlo y una voluntad a prueba de balas para no sucumbir a los obstáculos y sorpresas que encontrarás en el camino. Dicho con pocas palabras: hacer arte es una labor incierta y no casa bien con la previsibilidad. La incertidumbre es una compañera esencial, inevitable y omnipresente del deseo de hacer arte. Y la tolerancia a la incertidumbre es el requisito previo para el éxito.

MIEDOS PROPIOS

Hemos conocido al enemigo: somos nosotros.
Pogo

Ante nosotros se extiende el ancho cauce de un río que fluye rápidamente. El remero, aún novato, maniobra con nerviosismo para evitar las únicas rocas que emergen del agua corriente abajo, justo en el medio, sin más obstáculos a la vista en ambos lados. Miras desde la orilla. El remero vira a la izquierda. Vira a la derecha. De repente se precipita directamente contra las rocas. Cuando actúas empujado por el miedo, tus miedos se hacen realidad.

Los miedos de la creación artística son de dos tipos: miedos sobre uno mismo y miedos sobre cómo los demás recibirán tu obra. En general, los miedos sobre ti mismo te impiden hacer tu mejor obra,

mientras que los miedos sobre cómo los demás recibirán tu obra te impiden hacerla. Ambos tipos de miedo se manifiestan de muchas formas, algunas de las cuales puede que te resulten familiares. Veamos algunos ejemplos.

EL SÍNDROME DEL IMPOSTOR

El miedo a no ser más que un artista fingidor es la consecuencia fácilmente predecible de dudar de tus propias credenciales artísticas. Después de todo, nadie conoce mejor que tú la naturaleza accidental de gran parte de tus obras, por no mencionar todos los elementos de estas que, en realidad, surgieron de otros sitios (e incluso algunas cuestiones que ni siquiera pretendías, pero que han sido identificadas por el público). Cuando esto ocurre, apenas basta un pequeño traspié para sentir que tu arte ocurre por inercia. Es normal creer que los verdaderos artistas saben lo que hacen y que, a diferencia de ti, se han ganado el derecho a sentirse bien con ellos mismos y con su arte. El miedo a no ser un verdadero artista hace que subestimes tu trabajo.

El abismo se ensancha aún más cuando las cosas no te salen bien, cuando parece que te falla la suerte o tus corazonadas no dan los frutos esperados. Y si te acabas creyendo la falsa idea de que hacer arte solo está al alcance de personas extraordinarias, tales periodos de parálisis y frustración solo te servirán para convencerte de que tú no eres un artista.

Sin embargo, antes de dejarlo todo por un empleo “serio”, considera las dinámicas en juego. Tanto el hacer arte como el ver arte requieren un gasto continuo de energía, muchísima energía. En los momentos de debilidad, el mito de lo extraordinario se convierte en la excusa perfecta para que un artista renuncie a seguir haciendo arte y para que el público deje de tratar de entenderlo.

Por otro lado, los artistas que siguen adelante suelen volverse, no sin peligro, demasiado autoconscientes de su propio proceso de creación. Si no crees que esto sea un problema, intenta trabajar de manera intuitiva (o espontánea) mientras sopesas deliberadamente el efecto de cada una de tus acciones. El creciente predominio del arte autorreflexivo, del arte que se mira hacia dentro y que se toma a sí mismo como sujeto y objeto, demuestra, en cierta medida, cómo los artistas intentan convertir este obstáculo en su propio beneficio. Asimismo, el arte sobre el arte ha generado toda una escuela crítica basada en la demostrablemente cierta, pero limitada, premisa de que los artistas están siempre "redefiniendo" qué es el arte con cada una de sus obras. Esta corriente trata la cuestión de "qué es el arte" como tema legítimo, serio e incluso espinoso, pero apenas presta atención a "qué significa hacer arte".

Claramente, aquí hay un desequilibrio. Después de todo, si se estuviera redefiniendo "qué es el ajedrez" de forma constante, es probable que nos resultara engorroso jugar al ajedrez. Por supuesto, uno siempre puede seguir jugando con solo unos pocos movimientos fáciles que ha visto que les van bien a otros. Pero, por otro lado, podrías acabar concluyendo que, dado que no tenías claro qué era el ajedrez, no eras un verdadero jugador de ajedrez y que, cuando movías las piezas, estabas fingiendo. Incluso es posible que llegues a creer en secreto que mereces perder. De hecho, hasta puede que dejes de jugar para siempre. Y aunque el ejemplo anterior pueda parecer disparatado por lo que se refiere al ajedrez, lamentablemente es demasiado común cuando se trata del arte.

Por otro lado, si bien puedes sentir que eres un impostor que finge que es artista, no hay forma de fingir que estás haciendo arte. Adelante, intenta escribir una historia mientras finges que estás escribiendo una historia. Es imposible. Tal vez ningún comisario quiera exponer tu obra ni publicarla ningún editor, pero este es un tema completamente distinto. Las obras buenas se consiguen (entre otras cosas) trabajando mucho y haciendo un montón de obras que no son muy buenas, limando poco a poco lo que está peor o lo que no es tuyo. Se llama autocrítica, y es la ruta más directa para

aprender y entender tu visión del arte. También se llama hacer tu trabajo. Después de todo, alguien tiene que hacer tu trabajo, y tú eres la persona más a mano.

EL TALENTO

El talento, como se entiende popularmente, es “lo que se hace sin dificultad”. Así que tarde o temprano, inevitablemente, llegas a un punto en el que tu trabajo no te sale con facilidad y ¡ajá, es tal y como te temías!

Error. Por naturaleza, lo que ya tienes es lo que necesitas para producir tu mejor obra. Probablemente no haya una manera más evidente de desperdiciar energía mental que preocuparse por la cantidad de talento que tiene uno y, al mismo tiempo, quizás esta sea la preocupación más común. Es cierto incluso para los artistas que han alcanzado grandes logros.

El talento, si existe, es un don, y no tiene nada que ver con el trabajo del artista. Esta idea no es nueva: Platón sostenía que el arte es un regalo de los dioses, canalizado a través de artistas, a los que tildaba de “locos”, literalmente y siempre según Platón, por querer dedicarse al arte. Platón, sin embargo, no es el único filósofo que piensa así; si bien su descripción sirve para explicar el oráculo de Delfos, a los genios dementes y a algunos telepredicadores evangelistas, es difícil de aceptar como explicación válida de la mayoría de las creaciones artísticas y reales del resto del mundo.

Si el talento fuera un requisito previo, cuanto mejor fuese una obra de arte, más fácil habría sido hacerla. Pero ay, la suerte rara vez es tan generosa. Por cada artista que desarrolla y madura su visión artística con gracia y presteza, hay infinitos otros que cultivan laboriosamente su arte vadeando periodos fértiles y periodos secos, sufriendo falsos comienzos y destructivos bloqueos, cambiando una

y otra vez, a veces por completo, de rumbo o de medios y temas artísticos. El talento puede servir para sacar a alguien de los primeros bloqueos creativos sin que se estanque, pero, sin un objetivo por el que luchar, servirá de poco. El mundo está lleno de personas con grandes dones y talento natural, pero estos dones, aunque sean muy llamativos, no producen nada per se. Y cuando no se produce nada, al mundo pronto deja de importarle si tienen talento o no.

Incluso si en el mejor de los casos el talento se mantiene constante, aquellos que lo confían todo únicamente a su don, sin desarrollarlo, pronto alcanzan el máximo de sus posibilidades y, con la misma velocidad, caen en el olvido. Encontramos numerosos casos de genios que ejemplifican esta verdad. A los periódicos les encanta publicar historias sobre prodigios musicales de cinco años que dan recitales en solitario, pero rara vez leemos sobre alguno que acabe convertido en Mozart. La diferencia aquí es que, independientemente de su talento natural, Mozart también fue un artista que aprendió a trabajar en su arte y, por lo tanto, lo mejoró. En este sentido, el resto de nosotros tenemos mucho en común con él. Los artistas mejoran labrando sus habilidades o adquiriendo nuevas; mejoran al aprender a trabajar y al aprender de su trabajo. Entregan su vida a su trabajo, y trabajan sobre la base de esta entrega. Por tanto, cuando te preguntes: “¿Entonces por qué a mí me cuesta tanto?”, habrás de responderte: “¡Porque hacer arte es difícil!”. Preocúpate de lo que haces, no de si te cuesta mucho o poco.

El talento es una trampa y un engaño. Al final, las preguntas prácticas sobre el talento se reducen a las siguientes: ¿a quién le importa? ¿Quién sabe? ¿Cambiaría algo? Y las respuestas prácticas son: a nadie, nadie y nada.

LA PERFECCIÓN

Un profesor de cerámica anunció el primer día de curso que dividiría la clase en dos grupos. Dijo que todos los que estuvieran en el lado izquierdo del estudio serían calificados únicamente por la cantidad de trabajo que produjeran, y los de la derecha solo por la calidad de su trabajo. Su procedimiento era sencillo: el último día de clase traería unas básculas para pesar el trabajo del grupo que iba a ser evaluado según la cantidad: veinte kilos de cerámica supondrían un sobresaliente, quince kilos un notable, y así sucesivamente. Por otro lado, aquellos evaluados según la calidad solo tenían que producir una vasija de cerámica, aunque para obtener un sobresaliente tenía que ser perfecta. Pues bien, cuando llegaron las notas pasó algo curioso: las obras de mayor calidad fueron producidas por el grupo que era calificado por la cantidad. Lo que ocurrió fue que, mientras que los estudiantes que iban a ser evaluados según la cantidad producían en masa montones de obras de cerámica (y durante el proceso aprendían de sus errores), el grupo que iba a ser evaluado según la calidad se puso a teorizar sobre la perfección, y al final sus esfuerzos apenas dieron fruto: un puñado de teorías grandilocuentes y un montón de arcilla sin vida.

Si crees que una buena obra es sinónimo de una obra perfecta, te espera un camino muy complicado. El arte es humano; el error es humano; ergo, el arte es error. Inevitablemente, tu obra (como, ejem, el silogismo anterior...) será imperfecta. ¿Por qué? Porque eres un ser humano, y solo los seres humanos, imperfecciones incluidas, hacen arte. No está claro qué serías si no tuvieras imperfecciones, pero seguro que no serías uno de nosotros.

Breve digresión en la que los autores intentan contestar (o esquivar) una posible objeción:

P: ¿No puede ser que estés ignorando el hecho de que las capacidades de las personas son radicalmente distintas entre sí?

R: No.

P: Pero si las personas difieren, y cada una de ellas hiciera su mejor obra, ¿no harían mejores obras los más dotados y peores obras los menos dotados?

R: Sí. ¿Y no sería este un hermoso planeta en el que vivir?

No obstante, entre algunos artistas (y muchos ex-artistas) persiste la creencia de que hacer arte significa hacer las cosas a la perfección, e ignoran el hecho de que esta condición *sine qua non* descalifica a la mayoría de las obras de arte existentes. De hecho, nos parece mucho más verosímil la idea contraria, esto es, que la imperfección no solo es un aspecto común en el arte, sino que probablemente sea un ingrediente fundamental. Ansel Adams, que nunca confundió precisión con perfección, recordaba a menudo un viejo adagio que dice que “lo perfecto es el enemigo de lo bueno”, con el que quería decir que, si esperaba que todo en la escena que quería retratar fuera perfecto, nunca habría hecho ni una fotografía.

Adams tenía razón: exigirte perfección es lanzarte de cabeza hacia el bloqueo. El patrón de la espiral es predecible: al encontrar errores en lo que vas haciendo, dejas a un lado esa obra y te dedicas a hacer otra que crees que sí puedes hacer a la perfección. Te aferras cada vez más a lo que ya sabes que puedes hacer, te alejas del riesgo, dejas de experimentar y te vas alejando de lo que te pide el corazón. Encuentras razones para posponer el ponerte manos a la obra, ya que no trabajar significa no cometer errores. Al creer que la obra de arte debe ser perfecta, te acabarás convenciendo de que eres incapaz de hacer una obra perfecta (y tienes razón). Más tarde o más temprano, como eres incapaz de hacer lo que quieres, dejas de intentarlo. Y entonces ocurre una de esas pequeñas y perversas ironías de la vida: solo la espiral logra la perfección, un círculo vicioso y perfecto hacia la aniquilación; pierdes el rumbo, el sentido de tu trabajo, te atascas, renuncias.

Exigirte perfección es negarte tu humanidad ordinaria (y universal), como si estuvieras mejor sin ella. Sin embargo, esta humanidad es la fuente primigenia de tu trabajo; tu perfeccionismo te niega lo que necesitas para hacer tu trabajo. Para continuar con tu obra tienes que aceptar que la perfección es en sí misma, paradójicamente, un concepto imperfecto. Para Albert Einstein, incluso la aparente perfección de las matemáticas dio lugar a su observación de que “en la medida en que las leyes de las matemáticas se refieren a la realidad, no son exactas; y en tanto son exactas, no se refieren a la realidad”. Charles Darwin descubrió la evolución cuando lo que era una estrategia de supervivencia perfecta para una generación se convirtió, en un mundo cambiante, en una responsabilidad para con su descendencia. Para ti, la semilla de tu próxima obra de arte se encuentra en el corazón de las imperfecciones de la pieza en la que trabajas justo ahora. Tales imperfecciones (o *errores* , si te sientes particularmente deprimido por ellas hoy) son tus guías (guías valiosas, fiables, objetivas y nada prejuiciosas) para abordar todo lo que necesites reconsiderar o desarrollar más adelante. Precisamente esta interacción entre lo ideal y lo real ancla tu arte al mundo real y da sentido a ambos.

LA DESTRUCCIÓN

Para la mayoría de los artistas, quedarse en dique seco es un duro golpe; para unos pocos supone la destrucción. Algunos artistas se identifican tan estrechamente con su propia obra que temen convertirse en nada, dejar de existir si dejan de producir. En palabras de John Barth, “Es el miedo de Sherezade: el miedo que aparece al equiparar, literal o metafóricamente, el contar historias con vivir, con la vida misma. Entiendo esta metáfora porque me llega hasta la médula”.

Algunos evitan este abismo autoimpuesto convirtiéndose en artistas muy fecundos, produciendo obras en tales cantidades que sorprenden incluso a sus amigos más cercanos (¡y seguramente también despierten la envidia de sus colegas!). Trabajan apasionadamente, como si estuvieran poseídos. ¿Acaso no lo harías tú si esta fuera la única manera de mantener a raya a la parca?

Otros, no menos motivados, proyectan, en cambio, profesionalidad y pragmatismo: precisos, implacables, se centran en crear, y, de hecho, pueden llegar a ser muy buenos. Gracias a la historia sabemos que Anthony Trollope escribía metódicamente cuarenta y nueve páginas manuscritas a la semana (siete páginas exactas al día) y estaba tan obsesionado con cumplir este calendario que, si terminaba una novela por la mañana, escribía el título de su próximo libro en una nueva hoja y seguía trabajando sin descanso hasta completar su cuota del día. Y, por experiencia, los autores de este libro dan fe de que Brett Weston, un clarísimo ejemplo de autodestrucción, mantuvo en su casa durante décadas una exposición que se actualizaba constantemente con una docena o más de sus fotografías, ninguna de las cuales estuvo más de seis meses expuesta. Aun así, debe haber maldiciones mucho peores que la incapacidad de dejar de producir arte.

El artista que teme su destrucción puede establecer una conexión entre hacer y estar desbordado, pero esto solo significa tener demasiado de algo bueno. La destrucción es un miedo existencial: el miedo común, pero siempre exagerado, de que una parte de ti muere cuando dejas de hacer arte. Y es cierto. Quienes no son artistas no lo entienden, pero los artistas (especialmente los que están bloqueados) lo entienden muy bien. La magnitud de la necesidad de crear cosas establece el nivel de riesgo que supone el no crearlas.

LA MAGIA

Existe el mito entre aficionados, optimistas e idiotas de que, al alcanzar cierto nivel de éxito, los artistas famosos se retiran a una especie de Elíseo donde las malas críticas ya no duelen y las obras de arte se materializan sin esfuerzo.
Mark Matousek

En un teatro oscuro, un hombre con esmoquin agita la mano y aparece una paloma. Decimos que es magia. En un taller iluminado por el sol, un pintor agita la mano y un nuevo mundo toma forma. Decimos que es arte. A veces la diferencia no está clara. Imagina que acabas de asistir a una exposición y has visto una obra de arte poderosa y coherente, hecha con ambición y visión. La declaración del artista que hay enmarcada en la entrada es contundente: estas obras se materializaron exactamente como las concibió el artista. La obra es inevitable. Pero entonces te pones a pensar: tú no sientes que tu obra sea inevitable y empiezas a darle vueltas: tal vez hacer arte requiere de algún ingrediente especial o incluso mágico que tú no tienes.

Creer que el arte "de verdad" posee un componente mágico indefinible te obliga a demostrar que tu obra también lo tiene. Error, grave error. Pedirle a tu obra que demuestre algo solo invita a la fatalidad. Además, si los artistas comparten una visión de la magia, probablemente sea la sospecha fatalista de que, cuando su propio arte sale bien, es una casualidad, pero cuando sale mal, es un presagio. Creer en la existencia de la magia en el arte te hace sentir menos capaz cada vez que se elogian las cualidades de otro artista. Así, si un crítico elogia la obcecación de Nabokov con los juegos de palabras, empieza a preocuparte que tú ni siquiera seas capaz de deletrear la palabra obcecación. Si se ensalza el amor por el proceso artístico de Christo, te sientes culpable, ya que nunca te ha gustado limpiar tus pinceles. Si un historiador del arte comenta que las grandes obras de arte son el producto de tiempos y lugares especialmente fértiles, empiezas a pensar que tal vez debas mudarte a Nueva York.

Es cierto que la creación artística probablemente requiera algo especial, pero este elemento sigue siendo demasiado impreciso, demasiado vago como para sugerir que tal vez se dé solo en los artistas, en vez de ser algo universal. (O quizá no sea más que la variación adaptada al mundo del arte de la parábola del traje nuevo del emperador.) Pero la cuestión aquí no es el hecho de que tengas o no lo que tienen otros artistas, sino que da igual. Lo que sea que tengan es algo que ellos necesitan para hacer su trabajo, pero ese algo no te ayudaría a ti a hacer tu trabajo, aunque lo tuvieras. Cada uno tiene su magia. A ti no te falta. No la necesitas. No tiene nada que ver contigo. Y no hay más que añadir.

LAS EXPECTATIVAS

Flotando en algún lugar entre la causa y el efecto, entre los miedos sobre uno mismo y los miedos sobre los demás, se encuentran las expectativas. Al ser una de las funciones cerebrales superiores (como llamamos modestamente a nuestro neocórtex), las expectativas son un medio que fusiona la imaginación con el cálculo. Pero es un equilibrio delicado: decántate demasiado por un lado y tu cabeza se llenará de quiméricas fantasías; decántate hacia el otro y pasarás tu vida generando listas de cosas por hacer.

Peor aún, las expectativas se convierten en fantasías con demasiada facilidad. En un reciente taller de escritura, el profesor intentó por todos los medios, heroicamente, que la discusión se centrara en cuestiones relativas al oficio (que aún no se había tratado), pero los escritores (que aún no habían publicado) hicieron todo lo posible por desviar el tema con preguntas sobre adelantos, derechos cinematográficos y secuelas.

Con una pizca de realidad y cierta cantidad de optimismo es suficiente para que las expectativas, siempre imprecisas, nos susurren al oído que nuestra obra será un éxito, que la crearemos con facilidad, que se hará sola. Y es verdad que de vez en cuando

ocurre un milagro y parece que la obra se hace sola. Es fácil crearse expectativas irreales, tanto por necesidad emocional como por no perder la esperanza o por el recuerdo de épocas maravillosas ya pretéritas. Desafortunadamente, las expectativas que se basan en una ilusión casi siempre conducen a la desilusión.

Por el contrario, las expectativas que se erigen sobre el propio trabajo son la herramienta más útil que posee un artista. Todo lo que necesitas saber sobre tu próxima obra se encuentra en tu última obra. No hay mejor aprendizaje sobre tus materiales o instrumentos que la última vez que los utilizaste. Donde más aprenderás sobre la práctica artística es practicando. La mejor información sobre lo que amas se halla en tu último contacto con lo que amas. En pocas palabras, tu obra es tu guía: un libro de referencia completo, cabal e ilimitado sobre tu propia obra. No hay otro libro igual, y solo te pertenece a ti. De hecho, solo te sirve a ti. Tus huellas dactilares están por toda tu obra y solo tú sabes cómo llegaron allí. Tu propio trabajo te revela los detalles de tus métodos de trabajo, de tu disciplina, de tus fortalezas y debilidades, de tus gestos cotidianos, de tu voluntad de dedicación.

Las lecciones que debes aprender están en tu obra. Para captarlas, solo necesitas contemplarla con claridad, sin juicios de valor, sin necesidades o miedos, sin deseos o esperanzas. Sin expectativas emocionales. Pregúntale a tu obra qué necesita ella en vez de preguntártelo a ti. Luego, deja a un lado tus miedos y escucha como un buen padre escucha a su hijo.

MIEDOS AJENOS

No mires atrás . . .
Algo podría estar a punto de alcanzarte.
Satchel Paige

A menudo el arte se hace en el abandono, emerge espontáneamente en momentos de relación desinteresada con los materiales e ideas que nos llaman la atención. En esos momentos no hay sitio para los demás. Probablemente deba ser así. Al fin y al cabo, rara vez surge arte de un comité.

Aunque las reacciones de los demás no deberían preocupar al artista, casi siempre lo hacen. Los problemas surgen cuando confundimos las prioridades de los otros con las nuestras. Constantemente, escuchamos las voces de críticos reales e imaginados, un verdadero guirigay de voces, algunas recordadas, otras profetizadas y todas ansiosas por comentar cualquier cosa que hagamos. Pero no solo eso: incluso las ideas generales que tiene la sociedad sobre la creación artística confrontan al artista con contradicciones paralizantes. Como artista, se espera de ti que cada nueva obra tuya sea única y diferente y que, al mismo tiempo, resulte reconfortante y familiar al colocarla junto a la obra anterior. Se espera que tu arte sea íntimamente (e incluso de forma dolorosa) personal, y a la vez atractivo y fácil de entender para un público que probablemente no te conozca en persona.

Cuando nuestra carrera va viento en popa, mantenemos a raya estas distracciones internas, pero en los momentos de incertidumbre o aprieto, comenzamos a escucharlas. Abdicamos la toma de decisiones artísticas en los demás cuando tememos que nuestra obra no nos vaya a traer *per se* la comprensión, la aceptación y la aprobación que buscamos. Para los estudiantes universitarios, este problema es casi una certeza; el estudiante sabe (y con razón) que si lleva su arte en una dirección concreta tendrá aseguradas varias menciones de honor. Fuera de la academia, la aprobación se reviste de términos más pomposos (reconocimiento crítico, exposiciones, becas), pero el mecanismo sigue siendo el mismo.

Con el arte comercial esta cuestión suele ser menos problemática, ya que la aprobación que importa es la del cliente, y las demás recompensas son secundarias. Pero para la mayoría de los artistas

no hay clientes, y al hacer arte dejas al descubierto una verdad que quizá nunca previste: que, ante el mero contacto con lo que amas, te has expuesto al mundo. Por tanto, ¿cómo no tomarse las críticas a tu trabajo como algo personal?

COMPRENSIÓN

Desde pequeños aprendemos el peligro que conlleva que los demás nos tachen de diferentes. Aprendemos que los otros disfrutan del poder de señalar, ridiculizar, rechazar y marcar a quien es diferente. Cada uno tiene sus recuerdos, pero de una forma u otra todos hemos sentido el dolor de ese niño que solo quería escribir poemas o de esa niña que intentó una vez jugar a la pelota en el patio.

Como artista, revives estos recuerdos con dolor. Si sigues el camino de tu corazón, lo más probable es que nadie más entienda tu obra. Al menos no el gran público, ni de inmediato. Cuando el autor preguntó a su ordenador: “¿Qué es lo que funciona?”, se desveló una curiosa pauta: un retraso habitual de aproximadamente cinco años entre el revelado de un negativo y el momento en que las impresiones de ese negativo comienzan a venderse. De hecho, una obra ahora popular se reprodujo por primera vez en una revista crítica como ejemplo del bajo nivel que tenía el nuevo arte que se estaba haciendo entonces. Los artistas del espectáculo se enfrentan al miedo añadido que supone recibir en directo y en persona un veredicto instantáneo sobre tu trabajo: como cuando, a mitad del estreno parisino de *La Consagración de la Primavera* , el director de orquesta recibió una lluvia de fruta podrida; o como cuando Bob Dylan fue abucheado por el público la primera vez que apareció en concierto con una guitarra eléctrica. No es de extrañar que los artistas alberguen tan a menudo la triste sensación de que su trabajo va de mal en peor: da igual cuándo, el trabajo más antiguo es siempre más atractivo, mejor comprendido.

Esto no está bien. Después de todo, querer que te comprendan es una necesidad básica, la afirmación de que, como todos los que te rodean, también eres humano. El riesgo da vértigo: al exponer tu trabajo, le das al público la potestad de rechazar la comprensión que buscas; la potestad de decir: “no eres como nosotros; eres raro; eres un loco”.

Y es cierto que siempre existe la posibilidad de que tengan razón: tu obra puede ser la prueba más evidente de que eres diferente, de que estás solo. Además, los artistas rara vez son modelos de normalidad. Ben Shahn expresó esta idea con ironía cuando dijo: “Tener un Van Gogh en el salón puede ser un motivo de orgullo, pero la idea de tener al propio Van Gogh en el salón espantaría a muchos amantes del arte”. Dicho así, los tópicos sobre las virtudes de la individualidad no parecen tener mucho fundamento. Tal vez, en realidad no quieras saber cuál
es el nivel de inteligibilidad de tu arte, o de ti mismo, para los demás, al menos no de sopetón.

A veces se necesita un tiempo de desconexión, un lapso de tiempo entre que concluyes tu obra y el momento en que la compartes con los demás. Durante años, Andrew Wyeth estuvo trabajando en privado en su serie Helga, a su ritmo, lejos de los focos de la crítica que, si no hubiera sido así, habría comentado el lanzamiento de cada nueva pieza de la serie. Este tiempo de respiro tal vez también permita que la obra finalizada pueda encontrar su sitio en el corazón y la mente del artista; en resumen, es una oportunidad para que su creador la entienda mejor. Así, cuando llegue el momento de que otros juzguen tu obra, su reacción (sea buena o mala) será menos intimidatoria.

Por el contrario, cargar con los miedos de ser malinterpretado te subordina a tu público. En el escenario más simple pero más letal, las ideas se diluyen en lo que te imaginas que espera tu público, lo que suele producir una obra condescendiente, arrogante o ambas.

Peor aún, acabas descartando tu propia visión y tus mejores ideas durante el proceso.

Ante tales presiones, es alentador encontrar referentes contemporáneos a los que seguir, incluso entre aquellos que se han marcado como objetivo llegar a un público masivo. Charles Eames y Jacob Bronowski siempre creyeron en el potencial de su público para crecer y enriquecerse con sus nuevas ideas. Eames expuso una vez en un museo un mural de cuatro metros y medio de largo (compuesto por hojas e imágenes del tamaño de un libro de texto) que recorría toda la historia de las matemáticas. Cuando le dijeron que no habría nadie que se leyera todo eso, respondió con calma que, probablemente, cada persona absorbería tanto como pudiera y pasaría del resto. Y, añadió después, entre ellas también habría personas que establecerían relaciones entre los datos expuestos más allá de lo que el propio Eames era capaz de percibir.

ACEPTACIÓN

Para el artista, la cuestión de la aceptación comienza como una pregunta simple y persistente: cuando se tenga en cuenta tu obra, ¿se considerará arte? Es una pregunta elemental, con antecedentes que se remontan a la infancia. (Recuerda esos temidos rituales en el patio de recreo, cuando te sentías horriblemente mal si no eras el primer elegido para jugar a la pelota; ¿acaso te hubieras sentido tan mal como para querer desaparecer si no te elegían?)

Si la necesidad de aceptación es la necesidad de que tu obra sea aceptada como arte, el temor que la acompaña es que infravaloren tu obra de arte como craft, pasatiempo, ornamento o como la más absoluta nada. En 1937, cuando Beaumont Newhall escribió la primera historia de la fotografía de peso (titulada, como era de esperar, Historia de la fotografía), eligió a un número selecto de artistas como blanco de sus elogios o críticas. Curiosamente, lo que ocurrió fue que los fotógrafos que más heridos se sintieron por el

libro de Newhall no fueron los más criticados, sino los que ni siquiera fueron mencionados. Desde el punto de vista del público, los primeros al menos habían sido considerados como parte de "la historia de la fotografía", mientras que los últimos habían dejado de existir. Literalmente, tuvieron que pasar décadas antes de que algunos de estos marginados de más talento comenzaran a ser reconocidos por las obras que produjeron en esas primeras fases de la historia de la fotografía. Este es un ejemplo extremo, pero la moraleja sigue siendo válida: la aceptación y la aprobación son poderes que otorgan los demás, ya sean amigos, compañeros de clase, curadores... o el autor de la historia definitiva de la disciplina a la que hayas elegido dedicarte.

En algún momento, la necesidad de aceptación chocará de frente con la necesidad de trabajar en tu propia obra. Esto es una desgracia, ya que lo que deseamos todos parece muy razonable: hacer nuestra obra y que nos acepten por ella. Es como la balada del vaquero y el montañés, el mito de la integridad artística según Barrio Sésamo: tú canta lo que el corazón te pida y más tarde o más temprano el mundo acabará aceptando y recompensando la autenticidad de tu voz. Los cínicos más pedantes se burlan de este ideal, pero al final acaban adoptándolo junto con todos los demás.

En el mundo no artístico, estos ideales alimentan y están detrás del sueño americano, pero también de la crisis de la mediana edad. En el mundo del arte, sirven para amortiguar los efectos del desencanto. Al final, el resto del mundo sí recompensa (en gran medida) el trabajo genuino. No obstante, el problema no tiene que ver con si ocurre o no, sino con la temporalidad: porque, para cuando te llegue la recompensa, es probable que ya no estés para disfrutarla. Véase si no el caso de Schubert.

Hay una explicación sencilla para esto: al final, el mundo ofrece más apoyo a las obras que comprende de antemano, es decir, al arte que existe desde una generación o un siglo antes. Las expresiones de nuevas ideas ni siquiera suelen considerarse mal arte, ya que, simple y llanamente, no se entienden como arte. *El pájaro de Fuego* de

Stravinski, considerada en la actualidad una de las piezas sinfónicas más exuberantemente melódicas del siglo xx, fue condenada como pura cacofonía cuando se tocó por primera vez. El libro *Los Americanos* de Robert Frank, hoy considerado un punto de inflexión fundamental en la fotografía estadounidense, en el momento de su publicación fue casi por completo ignorado por la prensa y el público, incapaces de interpretar la oscura y descarnada mirada del fotógrafo. Es una tradición sombría: artistas de todo pelaje, de Atget a Weegee, fueron ignorados durante la mayor parte de sus carreras porque su obra no encajaba dentro de la definición establecida de lo que debía ser el arte.

Para el artista, el dilema es obvio: el riesgo de ser rechazado al explorar nuevos mundos o la aceptación de la corte al seguir caminos ya transitados. No hace falta decir que esta última estrategia es la opción mayoritaria cuando la aceptación es el objetivo principal. Haz obras que parezcan arte, y la aceptación será automática.

Sin embargo, sorprendentemente, esto no siempre es algo malo. Al menos para el novel, un periodo de recapitulación artística es inevitable y, en la mayoría de los casos, beneficioso. Tanto desde el punto de vista intelectual como técnico, es aconsejable llevarse bien con tus tradiciones artísticas, al menos para no perder varias vidas en reinventar la rueda una y otra vez. Pero, tras haberlo hecho, el mayor peligro no es que el artista no sea capaz de aprender nada del pasado, sino que no enseñe nada nuevo al futuro.

En la historia reciente de la fotografía destaca un caso muy ilustrativo del peligro que hay en que el éxito acabe convirtiéndose en un obstáculo para el progreso artístico. En el primer tercio del siglo xx, Edward Weston, Ansel Adams y otros de sus seguidores pusieron patas arriba el mundo del arte fotográfico, en el que hasta entonces había prevalecido el proceso de desenfoque conocido como *flou* . Lo hicieron desarrollando una filosofía visual que justificaba las imágenes con un alto nivel de enfoque y convirtieron el paisaje natural en un tema apto para el arte fotográfico. Sus ideas tardaron décadas en permear en la conciencia pública, pero es evidente que

ahora están más que extendidas: las fotografías que vemos hoy día en todas partes, desde los anuncios de cigarrillos hasta los libros de Sierra Club, deben su aceptación actual a esas fotografías que tiempo atrás fueron tan controvertidas. De hecho, esta mirada se ha vuelto tan omnipresente que las personas que hoy fotografían paisajes durante sus vacaciones a menudo lo hacen con la esperanza de que, si todo sale bien, el resultado no se considerará un mero paisaje, sino que se verá como si fuera “una fotografía de Ansel Adams”.

Esto también pasará, por supuesto. De hecho, artísticamente hablando, ya ha pasado. La evolución de una gran idea a lo largo del tiempo es como el crecimiento fractal de los cristales, que provoca que sus sofisticados detalles se multipliquen infinitamente, aunque en una escala cada vez menor. Tiempo después, allá por los comienzos de la década de 1960, quienes dieron un paso adelante y enarbolaron la filosofía de la escuela de fotografía paisajística de la Costa Oeste dejaron de producir arte: solo reproducían historia del arte. Separados por dos o tres generaciones de las fuerzas que dieron forma a la mirada que ellos defendían, se quedaron haciendo fotografías de experiencias que nunca vivieron. Si alguna vez te encuentras atrapado en circunstancias similares, te ofrecemos modestamente una pizca de sabiduría de vaquero: cuando se muera tu caballo, bájate de él.

A pesar de la sabiduría de los vaqueros, las ideas de Weston y Adams aún hoy siguen sosteniendo una importante industria de artistas y profesores. Pero esta seguridad tiene un precio: dejan de asumirse riesgos, se atrofia la evolución artística y se encauza el estilo personal para adaptarlo a un molde preestablecido. Solo los que se comprometen a seguir su propio camino artístico pueden mirar atrás y ver este problema con perspectiva: la verdadera pregunta sobre la aceptación no es si tu obra será vista como arte, sino si será vista como *tuya* .

APROBACIÓN

La diferencia entre aceptación y aprobación es sutil, pero existe. *Aceptación* significa que tu trabajo sea considerado algo real; *aprobación* implica que a la gente le guste.

No es raro recibir una sin la otra. La obra de Norman Rockwell fue enormemente popular durante su vida, pero recibió pocas alabanzas de la crítica. Una o dos generaciones antes estaba muy extendida la idea de que John Singer Sargent era bueno, pero que, por varias razones, su obra no merecía le pena. Por otro lado, cada temporada se estrenan muchas películas y obras de teatro que acumulan críticas muy favorables pero se convierten en desastres de taquilla.

Que esta dicotomía existe es innegable; que sea necesariamente destructiva es una incógnita. Tanto la aceptación como la aprobación están, claramente, relacionadas con el público. En un entorno sano, una buena obra obtendría reconocimiento; si solo se valora esta obra internamente, la sociedad ha fracasado. Esto puede sonar muy directo y tajante, pero la sociedad rara vez se comporta de forma monolítica: la componen muchos ambientes, algunos reprimen al artista, otros le apoyan. Para los artistas que prosperan en la confrontación, el rechazo no es un problema, pero para muchos otros el desgaste constante pasa factura. Para estos artistas, la supervivencia pasa por encontrar un entorno donde se valore el arte y se fomente la creación artística.

En un ambiente propicio, la propia comunidad artística en la mayoría de los casos, la aprobación y la aceptación a menudo se vinculan e incluso son indistinguibles. El principal criterio de este tipo de público más bien selecto se encuentra tipificado en el siguiente comentario de Ed Ruscha: “Solo hay artistas y artistuchos”, o en la observación de James Thurber: “No existe el arte bueno o el arte malo. Solo hay Arte, ¡y ni de coña abunda!”.

Pero cuidado: esta manera de ver las cosas puede ser espinosa. Existe una historia (quizás apócrifa) de un maestro al que se le pidió que juzgara en concurso a veinte jóvenes pianistas y calificara su desempeño en una escala del 1 al 100. Al terminar, se descubrió que había otorgado 100 puntos a dos pianistas y evaluado al resto con un cero. Cuando los organizadores del concurso protestaron, él respondió sin rodeos: “O sabes tocar o no sabes”.

El realizador Lou Stoumen tiene una anécdota que tristemente no es apócrifa sobre cuando le llevó su primera película (producida cuando todavía era un estudiante) al afamado maestro y teórico de cine Slavko Vorkapić. El maestro vio toda la película en silencio y, cuando terminó, se levantó y salió de la sala sin pronunciar palabra. Stoumen, hecho un manojo de nervios, salió corriendo tras él y le preguntó: “Pero ¿qué le ha parecido mi película?”.

“¿Qué película?”, respondió Vorkapić.

La moraleja de esta historia es simple: buscar la aprobación, incluso la de los compañeros de profesión, supone dar al público una peligrosa cantidad de poder. Es más, el público rara vez está en posición de otorgar (o retener) la aprobación respecto a lo que realmente importa, a saber, si estás progresando o no en tu carrera. El público está bien situado para comentar cómo le hace sentir una obra terminada (si le estimula o le entretiene), pero tiene poco conocimiento o interés en tus procesos artísticos. El público llega después. La única comunicación completamente pura es la que se da entre tú y tu obra.

LA BÚSQUEDA DE LA OBRA DE ARTE

No es posible entrar dos veces en el mismo río: nuevas aguas bañan al que vuelve a entrar en él

Heráclito (c. 540 – c. 480 a. C.)

El mundo se muestra neutral respecto a si logramos o no materializar alguna manifestación externa de nuestros deseos internos. Pero el arte no. El arte es exquisitamente receptivo. En ninguna parte se da tal retroalimentación como en la creación artística. La obra que creamos, incluso si el mundo la desconoce o no desea conocerla, vibra en perfecta armonía con todo lo que ponemos en ella, o lo que le negamos. Puede que en el mundo exterior no haya reacción a lo que hacemos, pero en nuestras obras de arte solo hay reacción.

Lo asombrosamente maravilloso de esta reacción es su sinceridad. Si analizas tu obra, te dirá cómo es según si te contienes o si te entregas. Cuando te sientes perezoso, tu arte es perezoso; cuando te retraes, se retrae; cuando dudas, se queda ahí silbando, con las manos en los bolsillos. Pero cuando te comprometes, es como una explosión.

Hace poco, empujada solo por el placer, una artista visual de éxito comenzó a bailar. Aunque nunca había experimentado una forma de arte tan puramente física, se puso a ello. Su dedicación se intensificó: más clases, más práctica, más compromiso, más horas. Alcanzó la excelencia. Y un día, varios meses después, su instructor le pidió que considerara unirse a una compañía de danza. Entonces ella se bloqueó. Su baile se desmoronó. Sus movimientos se volvieron ortopédicos y apocados. Ella se puso seria, pero en un sentido diferente. Sentía que no daba la talla, y entonces, de repente, su baile dejó de ser de nivel. Se frustró y deprimió tanto que tuvo que dejar de bailar durante unas semanas para aclararse. Tiempo después, de vuelta al trabajo en un terreno nuevo pero inestable, está teniendo que aprender a disfrutar trabajando duro para otros en un arte que antes disfrutaba apasionadamente para sí misma.

Para un artista ideal, es decir, *real* , los temores no solo no desaparecen, sino que existen junto con los deseos que los complementan, que incluso los impulsan y que, sin duda, los alimentan. La pasión ingenua, que inspira el trabajo que se realiza

ignorando los obstáculos, se transforma, mediante el coraje, en una pasión instruida que fomenta el trabajo realizado en la aceptación plena de esos obstáculos.

El principal obstáculo es la incertidumbre. Todos conocemos el sentimiento que provoca una obra de arte terminada y que surge desde el corazón de la incertidumbre. La música, con su estructura compleja y su abstracción inherente, nos ofrece los ejemplos más ilustrativos de este sentimiento. En los mejores conciertos se mantiene una tensión maravillosa entre el lugar que recorre la línea musical y el lugar a donde sabemos que tiene que llegar. Momentáneamente, no estamos seguros de cómo se resolverá la fuga, incluso cuando, en un efecto simultáneo, sabemos que ocurrirá. Lo más difícil de describir es el estado mental del artista mientras trabaja en la pieza. La mayoría de los artistas guardan un discurso bien ensayado a mano para responder a la habitual petición de que expliquen una pieza terminada. Pero si se les pide que describan cómo se sintieron durante el proceso de creación, bueno, suele resultar un poco como si Dorothy intentara describir la Tierra de Oz a la tía Em. Entre la idea inicial y la obra terminada se abre un abismo que podemos intuir, pero que nunca podremos abarcar. Los momentos realmente especiales de la creación artística son aquellos en los que, cuando se salva el abismo, el concepto se convierte en realidad. Es imposible dar una descripción precisa de lo que ocurre, pero tiene que ver con ese maravilloso momento en el que la obra parece hacerse sola y el artista no es más que un mero guía o mediador que lo posibilita todo.

A fin de cuentas, en la mayoría de los aspectos del arte es más enriquecedor ser el creador que el espectador. Pero no en todos. Respecto a la amplia variedad de arte que podemos disfrutar, el público recibe libremente algunos beneficios que están increíblemente fuera del alcance de los creadores. Como oyente, un concierto de la Misa en si menor de Bach puede llevarte al éxtasis y a la catarsis más auténticos, pero como creador no puedes componer ni la pieza más trivial de auténtica música barroca. Como

espectador, puedes sentir la carga espiritual de los objetos sagrados de los indios de las praderas, pero como artista del siglo xx no podrías empezar a crear uno.

Tu capacidad de alcance como espectador es mayor que como creador. El arte que puedes experimentar como público puede haber sido creado a mil kilómetros de distancia o hace miles de años, pero el arte que puedes hacer como creador está inevitablemente ligado a los tiempos y lugares de tu vida. Está limitado por el lugar que pisas. Si el simbolismo de la Cruz y la promesa del Cielo no hubieran sido creencias ampliamente extendidas, el diseño cruciforme y los chapiteles de las torres de las grandes catedrales europeas no tendrían sentido. En comparación con la vasta historia, los momentos en los que las circunstancias y creencias particulares consiguen inspirarnos a construir catedrales o escribir fugas son breves y escasos. Y es igual de probable que un puñado similar de creencias (aunque diferentes) nos inspire todo lo que esté a nuestro alcance en este instante. Las obras de arte más decisivas están directamente imbricadas en el tejido de la historia que rodea a su creador. En pocas palabras: como creador, tienes que estar allí.

El sorprendente (y probablemente perturbador) corolario de esto es que no aprendemos casi nada sobre la creación artística de los sentimientos que nos provoca el arte. La creación artística está limitada por el lugar en el que estemos, y la experiencia artística que obtenemos como espectadores no es una guía fiable de dónde estamos. Como espectadores, experimentamos el poder de lugares que no podemos ni pisar, pero esta experiencia puede ser tan convincente que podemos vernos empujados, casi por obligación, a crear un arte capaz de recuperar ese poder. O más peligrosamente, sentir la tentación de usar las mismas técnicas, los mismos temas, los mismos símbolos que estén en la obra que despertó nuestra pasión: pedir prestada, en efecto, una carga emocional propia de otro momento y lugar.

No es difícil rastrear la fuente de tal deseo: nuestras historias más personales contienen recuerdos cristalinos de ensimismamiento ante

obras de arte verdaderamente evocadoras. A veces, estos momentos forman parte de los motivos por los que nos convertimos en artistas, y las obras que nos motivaron adquieren una importancia heroica. No me cuesta rescatar el recuerdo de la primera vez que vi una copia de una fotografía de Edward Weston. Iba caminando por el oscuro pasillo que conduce a la sala de libros raros de la biblioteca de UCLA (Universidad de California de Los Ángeles) cuando alcé la vista y me topé con esa fotografía. Me detuve. Sentí confusión. Era algo diferente a cualquier cosa que hubiera visto antes. Era algo... distinto... mucho más que otras fotografías, sobre todo que mis propias fotografías. Era como si fuera algo de otro mundo. En ese instante tuve una revelación inesperada y sentí que se creaba una distinción en lo más profundo de mi ser: ahora había dos tipos de fotografías en el mundo: la que tenía ante mí en la pared y todas las demás.

Esa fotografía fue mía como experiencia. Pero yo no podía crear esa obra, ni esa ni nada semejante. Sin embargo, tardé una década en disipar la persistente creencia de que mi obra tenía que provocar lo que había conseguido esa fotografía. Y tuvieron que pasar más años antes de que me planteara dónde residía el poder de esa obra de arte: ¿en el creador?, ¿en la obra de arte?, ¿en el espectador?

De hecho, si en un momento dado solo un tipo de obra resuena con la vida, esa es la obra que has de hacer en ese momento. Si intentas hacer cualquier otra clase de obra, perderás la oportunidad. Ciertamente, nuestra propia obra está tan inextricablemente ligada al tiempo y al lugar en el que vivimos que no podemos recuperar siquiera los fundamentos estéticos de nuestro propio pasado. Intenta, si puedes, recuperar tu horizonte estético de hace unos años, o de unos meses atrás. No es posible. Solo puedes seguir hacia adelante, incluso aunque esto suponga el agridulce descubrimiento de que ya has hecho tus mejores obras.

Este incremento de los niveles de autoconciencia rara vez fue un problema en épocas pasadas, cuando era evidente que los artistas (y todos los demás, en realidad) hundían sus raíces en lo más profundo

de su propia cultura. Los significados y las cualidades de las obras de arte formaban parte del tejido de la vida cotidiana, y la distancia entre los problemas artísticos y todos los demás problemas era pequeña. Toda la población contaba como público, ya que la obra de los artistas se encontraba en todas partes, desde los iconos de la iglesia hasta los utensilios del hogar. En el anfiteatro griego, hace dos mil doscientos años, las obras de Eurípides se representaban como teatro contemporáneo ante un público compuesto por catorce mil personas. Pero ya no es así.

Hoy en día, en su mayor parte, los problemas artísticos únicamente preocupan a los artistas, separados e ignorados por el resto de la sociedad. Actualmente, los artistas a menudo se alejan de los tiempos y lugares de su vida y eligen en su lugar el desafío, en gran parte intelectual, de los tiempos y lugares de la Historia del Arte. Pero este es un constructo artificial que comienza y termina en la puerta de la galería. Quitando a los lectores de la revista Artforum, muy pocas personas pierden el sueño al tratar de incorporar el deconstructivismo biomórfico neutral en cuanto al género en sus vidas personales. Como dijo Adam Gopnik en The New Yorker: "El arte posmoderno es, sobre todo, arte *posespectador* ".

Ante tal panorama, los artistas sufren por encontrar materia con la que trabajar en cualquier consecuencia humana. Bajo la presión de caer en la irrelevancia, llenan sus lienzos y monitores con partículas cargadas y apropiadas de otros lugares y tiempos. Es como si el arte confiriera universalidad al tema del que trata, como si, en el arte, todos los objetos retuvieran automáticamente su poder, como si pudieras añadir a tu obra el poder de los objetos sagrados de los indios de las praderas. O como si pudieras completar de un modo convincente los últimos movimientos de la sinfonía inacabada de Schubert. Actualmente, de hecho, en Estados Unidos encontramos artistas blancos y urbanos (personas que no podrían diferenciar un coyote de un pastor alemán ni a treinta metros de distancia) que casualmente incorporan en su obra la figura mitológica del Coyote, frecuente en la cultura de los indios americanos. Una idea común a todos estos ejemplos es que el poder puede tomarse a través del

espacio y el tiempo. Pero no es así. Hay una diferencia entre el significado que se incorpora y encarna y el significado al que se hace referencia. Como alguien dijo una vez, nadie debería usar un sombrero de pescador griego, salvo un pescador griego.

CANON

Si eres como la mayoría de los artistas que conocemos, es probable que estés acostumbrado a que tu carrera se desarrolle sin problemas durante largos periodos de tiempo, hasta que un día, sin razón aparente, deja de ser así. Toparse con este quiebro inesperado es tan habitual que ya es casi un cliché, aunque los artistas suelen tomárselo a mal cada vez que pasa, como si fuera la demostración de su propio fracaso personal. Presentamos los nominados para el papel protagonista de "Bajón Recurrente de los Artistas": (1) me he quedado sin ideas para siempre y (2) llevo toda mi vida dirigiéndome hacia un callejón sin salida. Y el ganador es (afortunadamente) ninguno. Uno de los secretos mejor guardados de la creación artística es que las ideas nuevas aparecen con menos frecuencia que las ideas prácticas, ideas que pueden reutilizarse con miles de variaciones, proporcionando el marco para toda una carrera artística en vez de para una sola pieza. De la misma manera, el miedo a haber estado trabajando con las ideas incorrectas es simplemente una variante negativa de las habituales fantasías que todos tenemos sobre cómo podrían haber sido las cosas. La promesa tras la idea del camino no es que nuestra obra sea más de lo que parece ni que sería mejor si las cosas hubieran sido diferentes. Al enfrentarse a una obra decepcionante, en cierto modo lo que uno quiere es rechazarla y decir: "Esto no es lo que quería hacer; tenía que haber sido más grande, o más pequeña; si hubiera tenido más tiempo o más dinero, si no hubiera usado esa horrible pintura verde…". A todos nos gustaría evitarnos este mal trago, pero es innegable que tu obra de arte no es un mero desecho por mucho que la despojes de

todo lo que no has hecho, sino el resultado final de todo lo que sí has hecho. También desearíamos que se nos tratara con indulgencia y tener la posibilidad de volver a escoger mejores números para la lotería de la semana pasada.

Pero, viajeros del tiempo y videntes de los tabloides aparte, todos estamos comprometidos directa y únicamente con el aquí y ahora. Y cuando ves que tu carrera artística avanza día a día, obra a obra, no hay modo de eludir la relación entre causa y efecto. En pocas palabras, lo que hiciste te llevó aquí, y si vuelves a aplicar los mismos métodos, probablemente obtendrás el mismo resultado. Esto es cierto no solo para cuando uno se encuentra bloqueado, sino para todos los demás estados artísticos, incluidos los más productivos. En un sentido práctico, las ideas y métodos que funcionan suelen seguir funcionando con el tiempo. Si estabas trabajando en una obra y todo iba como la seda, pero ahora estás atascado, es probable que hayas alterado sin necesidad algún aspecto o enfoque que funcionaba perfectamente bien hasta el momento. (Durante años, dedicaba las mañanas y las tardes a la creación artística y las noches a escribir; pero en algún momento cambié este horario y tuvieron que pasar varios meses antes de darme cuenta de que mi capacidad de escribir se había evaporado, pero no por falta de ideas, sino porque escribía mejor durante la medianoche que al mediodía.) Cuando las cosas se salgan de madre, la mejor estrategia puede que sea retomar, cuidadosa y concienzudamente, los hábitos y prácticas de la última vez que te sentiste bien con tu trabajo. Vuelve al lugar del que te alejaste y, a veces al menos, también volverá la inspiración.

Y otras veces no será así. Los artistas (como todo el mundo) sufren de cierta inercia conceptual, es decir, la tendencia a mantener el rumbo que les dicta su propia brújula mental incluso aunque el mundo haya cambiado de rumbo hacia otra dirección. Cuando Colón regresó del Nuevo Mundo y proclamó que la Tierra era redonda, casi todos siguieron creyendo que la Tierra era plana. Luego estas gentes murieron y la siguiente generación creció creyendo que el mundo era redondo. Así es como la gente cambia de opinión.

Esto también significa que, por lo general, aunque no siempre sea así, a la pieza que produzcas mañana le darán forma, simple y llanamente, las herramientas que hoy empuñas. En este sentido, la historia del arte es también la historia de la tecnología. Los frescos de la Italia prerrenacentista, las pinturas al temple de Flandes, los óleos *au plein air* del sur de Francia, los acrílicos de Nueva York... cada nueva innovación técnica imprimió a la obra de arte, más expresiva o más formal, con los colores, brillos, pinceladas y texturas propios de cada técnica. En pocas palabras, con unas herramientas concretas se consiguen ciertos resultados.

Tus herramientas hacen más que modificar la apariencia de la obra de arte resultante: delimitan los límites de lo que puedes expresar con la obra. Y cuando desaparecen herramientas y materiales (porque se pierde el conocimiento de cómo hacerlos o usarlos), se pierden sus posibilidades artísticas. El sonido de los instrumentos barrocos, la tipografía de imprenta o la tonalidad de la platinotipia se cuentan entre las especies en peligro de extinción del arte. Y, del mismo modo, cuando aparecen nuevas herramientas, surgen nuevas posibilidades artísticas. Una escena pintada directamente desde la experiencia vital, por ejemplo, revela un mundo muy distinto al que es creado desde los recuerdos. Esto se evidenció en la década de 1870, cuando los fabricantes encontraron una forma de sellar los colores al óleo en tubos de metal laminado plegable, y por primera vez los artistas que trabajaban este material tuvieron la posibilidad de abandonar sus estudios y pintar con óleo directamente en el campo. Algunos lo hicieron y otros no. Los que sí, acabaron siendo conocidos como impresionistas.

El dilema al que se enfrenta todo artista una y otra vez es si seguir utilizando las herramientas y materiales a los que está habituado o si dejarlos a un lado y probar con los que ofrecen nuevas posibilidades. En general, el artista más joven tiende a experimentar con una amplia y variada gama de herramientas y materiales, mientras que el artista veterano suele emplear solo unos pocos, muy específicos. Con el tiempo, a medida que la pericia y los hábitos de un artista se van asentando, las herramientas elegidas se convierten casi en una

extensión del espíritu del artista. Con el tiempo, la exploración da paso a la expresión.

De todos modos, sea cual sea el caso, el principal problema que aparece si a medio camino queremos cambiar nuestros métodos de trabajo es que apenas sabemos en qué consisten esos métodos. Y es que, si el trabajo va bien, ¿para qué demonios queremos saberlo? La mayoría de los innumerables pasos que se toman para hacer una obra de arte (o un año entero de obras) suelen darse por debajo del nivel del pensamiento consciente e involucran creencias y suposiciones nunca expresados en voz alta acerca de lo que en realidad ha de ser la creación artística. Estos pasos son tan desconocidos e ignotos como los que tomamos para decidir si pulir la cubertería de plata con movimientos rectos o circulares. ¿Por qué escuchas música country cuando pintas? ¿Te anima a utilizar colores más brillantes? ¿Por qué no enciendes la calefacción en tu estudio a pesar de que no hacerlo signifique trabajar con el abrigo puesto? ¿Acaso así tus pinceladas son más nítidas? ¿Cómo sabes cuándo es el momento preciso de aplicar las acuarelas en el papel humedecido? ¿Por el tacto? ¿Por el olor? ¿Por la laxitud del papel? Rara vez pensamos cómo o por qué hacemos esas cosas, tan solo las hacemos. Cambiar estos patrones y, por tanto, el resultado de tu trabajo, supone en primer lugar identificar qué cuestiones de tu método de trabajo son tan automáticas como amasar la arcilla, tan sutiles como soltar la flecha del arco.

Las destrezas propias de la creación artística que sabemos identificar tienden a ser hábitos de trabajo prácticos adquiridos tras mucho esfuerzo y técnicas que usamos de forma recurrente en cada obra. (A veces, en días grises, me digo entre dientes que si entro en el estudio y comienzo una obra con técnica húmeda, al menos así me vería en la obligación de tener algo terminado antes de que se seque.) En el estudio, con nuestros materiales y herramientas, seguimos patrones de trabajo predecibles; recurrimos a las mismas formas como punto de partida para hacer distintas obras. Teniendo en cuenta el número de mazurcas que compuso, es fácil imaginar que Chopin, tras haber descubierto esa forma musical, debió haber

sido un compositor más feliz. No, no nos cuesta imaginar a Chopin sentado al piano en cualquier momento y empezar a improvisar sobre la base de ese extraño compás de 3/4 sincopado para, poco a poco, ir dando forma a una pequeña pieza. Para Chopin, esta forma musical favorecía tanto la exploración y la variación que se sirvió de ella una y otra vez durante años. Igualmente, debió haber sido de gran ayuda cuando J. S. Bach se propuso escribir un preludio y una fuga en cada una de las veinticuatro tonalidades musicales, ya que así, cada vez que se sentara a componer, tendría al menos algo por lo que poder empezar. (“A ver, todavía no he empezado a trabajar en la composición en fa sostenido menor…”.) Trabajar con una forma particular, siguiendo una disciplina autoimpuesta, facilita la posibilidad de tener que reinventarse con cada nueva pieza.

El descubrimiento de formas nuevas y útiles es algo precioso. Si damos con una, no deberíamos olvidarla por cualquier nimiedad. Es fácil imaginar a un profesor hoy advirtiendo a Chopin que su obsesión con las mazurcas se está volviendo un poco cansina, que su carrera no está progresando. Pero bueno, es cierto, puede que no esté progresando, pero esa no es la cuestión. Puede que componer mazurcas haya sido de utilidad solo para Chopin, como estrategia para ponerse a trabajar y como punto de partida desde el que empezar a componer la siguiente pieza. Para la mayoría de los artistas, hacer una buena obra de arte depende de haber hecho antes muchas obras de arte, y cualquier mecanismo que sirva para que la primera pincelada pinte el siguiente lienzo en blanco tiene un valor tangible y práctico.

Solo el creador (y solo con el paso del tiempo) puede conocer la importancia de las pequeñas costumbres y rituales que le mantienen trabajando. Los detalles personales de la creación artística no tienen interés para el público (y con frecuencia tampoco para los profesores), tal vez porque casi nunca son visibles ni pueden inferirse del estudio de la obra terminada. Hemingway, por ejemplo, tenía su máquina de escribir en una mesa alta y escribió todas sus obras de pie. Si se sentaba, no escribía. Por supuesto, este extraño

hábito no se ve en sus relatos, pero, si le hubieran negado esa costumbre, probablemente no habría escrito *ningún* relato.

La parte más difícil de la creación artística es vivir tu vida y trabajar al mismo tiempo en tus obras, una tras otra, y esto supone, entre otras cosas, hallar un buen puñado de prácticas y métodos útiles para conseguirlo, nada más y nada menos. Una obra de arte es la expresión exterior de una vida vivida entre patrones de producción. Con el tiempo, la vida de un artista productivo se llena de costumbres y métodos prácticos que le son útiles, con el objetivo de que vea la luz una serie constante de obras terminadas. Y en momentos verdaderamente mágicos, esos hábitos artísticos van más allá del simple procedimiento y adquieren una estética propia. Estos hábitos configuran tus lugares de trabajo, presentes y futuros, son tu forja artística, el vínculo entre forma y sentimiento. Se vuelven, como las tonalidades oscuras y la cadencia asimétrica de la mazurca, inseparables de la vida de su creador. Son tu canon. Te brindan confianza y concentración. Te permiten no saber. Permiten que lo automático y lo desarticulado sigan siendo así. Una vez que has encontrado tu camino artístico, los detalles de cada obra de arte ya no importan demasiado.

PARTE II

Cuando los banqueros se reúnen para cenar, discuten sobre arte.
Cuando los artistas se reúnen para cenar, discuten sobre dinero.
Oscar Wilde



EL MUNDO EXTERIOR

Ver lejos es una cosa: llegar allí es otra.
Brancusi

PROBLEMAS COTIDIANOS

Para el artista, todos los problemas relacionados con la práctica artística parecen absolutamente personales. Pero bueno, esto es

comprensible, dado que no hay muchas otras actividades que pongan a prueba la autoestima de uno con tanta frecuencia. No obstante, en el fondo, esos problemas tienen que ver con la creación artística y nada más. Cuando la obra de arte ha sido acabada, surgen nuevos problemas de índole muy diversa, problemas que requieren que el artista se relacione con el mundo exterior. Podríamos llamarlos problemas del día a día.

Estos problemas cotidianos no son, sin embargo, triviales. Entre otras cosas, consumen la mayor parte del tiempo de casi todos los artistas. Un pintor famoso, tras varios meses registrándolo todo al detalle, llegó a la desalentadora conclusión de que, incluso en el mejor de los casos, solo conseguía dedicar seis o siete días al mes a pintar, mientras que los veinte días restantes los dedicaba a tratar con las galerías, a limpiar su taller, a hacer envíos y a otras labores similares. Moraleja: hay un infierno de cosas por hacer relacionadas con el arte más allá de la mera creación. En muchos casos, la obra de arte que hagas hoy llegará al público mañana gracias a una vasta red social orientada a conseguir formación artística, financiación, repercusión crítica, publicaciones, exposiciones y rendimiento.

En muchos otros casos, desafortunadamente, si tu obra de arte consigue llegar al resto del mundo, es posible que lo haga a pesar de esta red. Hay numerosos ejemplos de intentos de llevar el arte al resto del mundo que lo único que demuestran es lo mal que casan en nuestra sociedad la economía y las creencias. En muchos sectores, el arte se considera peligroso, innecesario, elitista, caro y para su supervivencia depende del patrocinio de los esnobs, en nuestro caso, de la Costa Este. Los artistas no quedan mejor retratados, ya que generalmente se les considera bichos raros y subversivos que no solo disfrutan de vivir en el pecado, sino que, además, por si fuera poco, ¡lo hacen a costa de tus impuestos!

Dicho esto, a los autores les gustaría aprovechar este momento para proclamar y autoimponerse una moratoria en el uso del cinismo en sus futuros comentarios, independientemente de cuánto lo merezcan esos bastardos. Muchas gracias.
— La Dirección

En cualquier caso, no hay nada oscuro en la causa o el efecto de estas actitudes. Algunas obras de arte, por su naturaleza, son subversivas. Al llevar al espectador a experimentar el mundo a través de las diferentes sensibilidades del artista, una buena obra de arte inevitablemente pone en tela de juicio el sistema de creencias del espectador. ¿Supone esto una amenaza? ¿Acaso el agua no moja? Cuanto más efectiva sea la obra de arte, más probable será que la primera reacción del espectador sea la ira y la negación, seguida inmediatamente por la búsqueda de alguien a quien culpar. Y, llegado ese punto, el artista es siempre el candidato más probable: tenemos, después de todo, una larga tradición de matar al mensajero que trae las malas noticias.

Uno de los casos más conocidos de matar al mensajero (y a todo aquel que pasaba por allí) es el de Robert Mapplethorpe, un fotógrafo que hizo una exposición en la que romantizaba abiertamente la homosexualidad. Al final resultó que las amenazas hicieron poca mella en Mapplethorpe, ya que le habían diagnosticado una enfermedad terminal y llevaba un tiempo muy enfermo, incluso mientras preparaba estas obras para la exhibición. En cambio, se encontró un punto débil por el que atacar a Mapplethorpe en la red de apoyo a las artes, especialmente en el National Endowment for the Arts. El toque de atención no fue sutil: se amenazó a la NEA con recortar sus fondos si prestaba apoyo a artistas o museos que hicieran o exhibieran obras de arte que ofendiesen la “moral de la comunidad”.

Hubo protestas en contra, por supuesto, y al final la obra de Mapplethorpe se exhibió, pero el mensaje a la comunidad artística

caló hondo: si se alejaban demasiado de lo inocuo, rodarían cabezas. Llamémoslo censura selectiva: se garantizaba la libertad de expresión salvo que ésta se expresara en una obra de arte. El aspecto más sorprendente de esta pantomima moral no fue que el Gobierno estadounidense pusiera su propio interés por encima de sus principios cuando se sintió amenazado, sino que nadie lo vio venir. Un recordatorio histórico: la Revolución americana no fue financiada con subvenciones de la Corona.

PUNTOS EN COMÚN

No hace falta decir que la censura desgasta al artista. Pero es menos evidente, al menos para los artistas, que la censura es completamente natural. La naturaleza impone una restricción muy simple a los animales que dejan el rebaño para ir a su bola: se convierten en comida. En la sociedad, esto es un poco más complicado. No obstante, la advertencia es la misma: evitar lo desconocido tiene un valor de supervivencia considerable. La sociedad, la naturaleza y el arte tienden a producir criaturas cautelosas.

El dilema que se plantea aquí es que, para el artista, el contacto con el objeto artístico y los materiales jamás puede darse con recelo. Al crear arte, rondas lo desconocido, y esto despierta la paranoia de los que temen los cambios que pueda traer este cortejo. Pero, aunque el miedo de despertar la ira de algún senador sureño pueda ensombrecer tu libertad de expresión, a menudo el principal problema es captar primero la atención de alguien cualquiera. Después de todo, la mayoría de la gente no entiende que haya motivos como para cuestionar sus propias creencias, y mucho menos para adoptar las tuyas.

¿Y por qué deberían hacerlo? Artísticamente, y de cualquier otra manera, el mundo en el que nacemos ya ha sido observado y

definido por otros, exhaustiva, redundante, íntegra y, por lo general, acertadamente. La raza humana lleva milenios recopilando una gran cantidad de firmes observaciones sobre el mundo mediante disciplinas tan variadas como el lenguaje, el arte y la religión. Asimismo, estas observaciones han superado numerosas, casi infinitas, pruebas. Somos herederos de una gran suma de significados.

La mayor parte de lo que heredamos es tan preciso y cristalino que no se ve. Encaja con el resto del mundo sin problemas. Es el mundo. Pero a pesar de su riqueza y versatilidad, este mundo bien definido que hemos heredado no se ajusta del todo, individualmente, a cada uno de nosotros. La mayoría de nosotros pasamos la mayor parte de nuestro tiempo habitando los mundos de otras personas (trabajando en empleos prefijados y disfrutando de actividades de ocio prefabricadas), e independientemente de que este mundo sea o no bueno, siempre hay momentos en los que sentimos que nos falta algo o que algo no nos parece del todo de verdad. Por tanto, al final, te abres un hueco en el mundo, al crear parte de él, al añadir una parte nueva al conjunto. Y, probablemente, el momento en el que los demás dediquen parte de su tiempo a visitar el mundo que tú has creado será una de las recompensas más asombrosas que recibas de la creación artística. E incluso es posible que alguien decida comprarse una pieza de tu mundo y se la lleve a casa y la adopte como propia. Cada nueva obra de arte tuya amplía *nuestra* realidad. El mundo aún no está terminado.

ASUNTOS DEL MUNDO DEL ARTE

Poca gente se escandalizará si decimos que tener un máster en Bellas Artes (o incluso conocer muy bien el arte moderno) no es un requisito para hacer arte. Después de todo, el arte apareció mucho antes que las facultades de Bellas Artes, mucho antes de que

alguien comenzara a clasificar o coleccionar obras de artistas. No obstante, la mayoría de los artistas de hoy tienen formación artística, están familiarizados con las tendencias actuales del mundo del arte y dependen en cierto grado de las galerías o de la Academia para su sustento.

Esto es comprensible (aunque no muy sano), dado que cada uno de los que conformamos la cadena del arte tenemos un interés personal en hacer que nuestro papel sea fundamental y necesario. Uno de los problemas más habituales a los que se enfrentan los artistas es cómo llevarse bien con este mundillo y con las cuestiones a las que este da más importancia. No es necesario formar parte de este, con llevarse bien es suficiente. Pero has de hacerlo si quieres tener la seguridad de que tu obra será exhibida, publicada o estrenada en un periodo de tiempo razonable.

Si la necesidad de exhibición es lo suficientemente fuerte, no es un problema. Pero la incomodidad que sienten hoy muchos artistas se debe a la falta de concordancia entre el trabajo de su alma y las preocupaciones emocionalmente distantes de curadores, editores y promotores. Cuesta exagerar la magnitud de este problema. Encontrar tu lugar en el mundo del arte no es fácil, contando con que haya sitio para ti. De hecho, una de las pocas cosas evidentes de la escena artística contemporánea es que hay mucha gente, aparte de ti, decidiendo qué obras de arte y qué artistas pertenecen a la misma. Ha sido un siglo complicado para la modestia, el oficio y la amabilidad.

COMPETITIVIDAD

No debemos negar que la competitividad forma parte intrínseca de nuestro ser. Es algo químico. Los buenos atletas confían en la oleada de adrenalina que se desata en el instante en que saben que pueden adelantar al corredor que tienen delante. Los buenos artistas se

crecen ante las fechas límite para una exposición o publicación, trabajando veinte horas seguidas para conseguir que el vidriado y la cocción de la cerámica sean perfectos, con la promesa de que su próximo trabajo será mejor que el anterior. La necesidad de competir proporciona una fuente de energía bruta y, para este propósito, puede ser excepcionalmente útil. En un ambiente artístico sano, esta energía se redirigiría hacia uno mismo para explotar el potencial de cada uno. En un ambiente artístico saludable, los artistas no competirían entre sí.

Desafortunadamente, los ambientes artísticos sanos son tan comunes como los unicornios. Vivimos en una sociedad que fomenta la competencia a niveles manifiestamente perversos, y que establece criterios estrictos pero verificables para juzgar quién es el ganador. Es más fácil calificar a los artistas según el reconocimiento que hayan recibido (aspecto que es sencillo de comparar) que según la calidad de las obras que hayan hecho (que pueden ser tan distintas como una manzana y un vals). Y, cuando esto sucede, la competencia no se centra en hacer una obra, sino en recopilar manifestaciones de que esa obra es aceptada y aprobada por los demás: becas de la National Endowment for the Arts, una exposición en la célebre Galerie du jour, un perfil en The New Yorker y cosas similares.

Llevada al extremo, esta competitividad acaba trocándose en una comparación innecesaria (y a menudo autodestructiva) con la fortuna de los demás. W. C. Fields se enfurecía ante la mera mención del nombre de Charlie Chaplin; Milton sufrió una depresión de por vida a causa de la continua autocomparación con Shakespeare; Salieri se hundía un poco más en la locura cada vez que se comparaba su música con la de Mozart (¿y quién entre nosotros querría sufrir semejante comparación?). El temor a no estar recibiendo la parte de reconocimiento que te corresponde conduce a la ira y la amargura. El miedo a no ser tan bueno como otro artista conduce a la depresión.

Es cierto que casi ninguno de nosotros se salva de sentir una punzada de dolor momentánea cuando otra persona gana la beca

que hemos solicitado, o un fugaz y secreto ramalazo de euforia cuando nos dan el mismo premio que a esa otra persona. Kingsley Amis afirmaba que, cuando comenzaba una nueva novela, parte de su motivación era decirse siempre: “¡Esta vez se van a enterar!”. No obstante, cierta rivalidad de vez en cuando puede ser sana, pero solo si alcanzar el éxito no se identifica con pisotear los cadáveres de tus colegas. Al fin y al cabo, es difícil reclamar la victoria cuando es más que probable que tus competidores imaginarios desconozcan tu existencia , sobre todo porque es posible que algunos lleven muertos más de un siglo. Es probable que ellos no siempre ganen, pero tú, más tarde o más temprano, acabarás perdiendo. En algunas comparativas, la derrota es casi siempre inevitable.

Independientemente del criterio que utilicemos, todos los competidores comparten una característica reveladora: saben dónde se encuentran en la clasificación general. Los competidores más ambiciosos comprueban su *ranking* constantemente. Para los artistas que están obsesionados con la competitividad, el ranking acaba supliendo al sujeto, una táctica arriesgada, propia de los más trepas, pero que, cuando funciona, les sirve para aprovechar el empujón y trabajar con más ahínco en sus carreras. Cuando la autoestima depende tan directamente del ranking otorgado por el mundo exterior, la motivación para producir una obra que te haga subir muchos puestos en la clasificación es extrema. Si no sabes cómo decirte que tu obra está bien, es posible que intentes por todos los medios ascender hasta lo más alto para que el resto del mundo sea quien te lo diga.

En teoría, esta es una estrategia perfectamente válida: la parte difícil es dar con el criterio adecuado para medir tus logros. Lo que hace que la competitividad en las artes sea una cuestión peliaguda es que rara vez hay consenso sobre cuál es tu mejor obra. Además, lo importante de cada obra nueva no es si es mejor o peor que tus intentos anteriores, sino si es similar o diferente. Lo que verdaderamente tiene sentido de comparar dos fugas de Bach no es saber qué lugar ocuparían en una hipotética clasificación, sino saber cómo funcionan.

Cuando tu carrera artística va viento en popa, todas las obras que haces tienen su propia vida, independientemente de cuáles sean tus favoritas. Al fin y al cabo, son como tus hijos. Incluso se puede argumentar que los artistas tienen la obligación de explorar todas las variables posibles, dado que un único interrogante artístico puede tener muchas respuestas correctas. Las épocas más productivas nos motivan para crear una gran cantidad de obras, en la que todas las piezas (incluso los bocetos descartados que nunca verán la pared de una galería) tienen la oportunidad de desempañar su función. En los momentos de vigor artístico, rara vez nos detenemos a pensar si es por nuestros impulsos internos, la perspicacia del oficio, la presión de una fecha límite o el encanto de una nueva idea: todos los motivos sirven como fuentes de energía para trabajar en nuestras obras.

DOMINAR EL SISTEMA

Los artistas son muy astutos y sorprendentemente hábiles a la hora de que el sistema les pague y permita hacer exactamente lo que ellos querían hacer desde el principio. Miguel Ángel pintó el techo de la Capilla Sixtina por encargo de la Iglesia; Ansel Adams fotografió Moonrise , Hernández comisionado por el departamento del Interior de los Estados Unidos. Los muebles de los Eames y las fotografías de moda de Avedon demuestran que el arte es capaz de prevalecer incluso en los sectores más comerciales y banales. De hecho, es fácil argumentar con asombrosa solidez que muchas obras de arte, especialmente los trabajos de gran tamaño como el Partenón o un memorial de guerra, tienen un comprador asegurado antes de que comience la obra.

Lo difícil es evitar que el control de quien paga contamine la producción de la obra, ya que la obra de arte hecha por encargo suele inclinarse lenta e imperceptiblemente hacia lo comercial. Esto es especialmente problemático para las formas de arte que tienen un

uso comercial muy extendido (y que están mejor pagadas). El reto en tales circunstancias es convencer al cliente de que solo tú sabes cómo hacer bien la obra.

Para algunos artistas, esto es un mal menor (o tal vez un empate técnico). En Navidad, las compañías de ballet (incluso las más importantes) ofrecen un número desmedido de actuaciones del Cascanueces, el único ballet que genera sufi cientes ingresos de taquilla para compensar el resto de la temporada. De la misma manera, los impresores, sin alterar el contenido de su trabajo, pronto descubren qué imágenes compensan mejor el coste de imprimir una tirada grande.

Para muchos otros artistas, sin embargo, el mundillo del arte y su red de apoyo no son más que un auténtico desastre. Lo que ocurre es que las combinaciones espontáneas de ideas que desencadenan la creación artística no siempre ayudan a mantener una contabilidad saneada. De hecho, con frecuencia, los artistas que cumplen diligentemente con una disciplina autoimpuesta, como escribir en pentámetros yámbicos o componer solos para piano, llevan regular trabajar con restricciones impuestas por otros. Con sus mejores intenciones, los amigos de Edward Weston convencieron a una empresa de café para que encargara al artista una serie de fotografías a modo de bodegones para acompañar sus anuncios de revistas. El único requisito era que el producto de la empresa apareciera en algún lugar de las imágenes; no obstante, Weston, cuya facilidad para fotografiar objetos pequeños con gusto artístico es legendaria, acabó perdiendo los nervios por la pre sión de tener que hacer que entre uno de esos pequeños objetos siempre hubiera una lata de café.

Idealmente (al menos desde el punto de vista del artista), las redes del mundo del arte deberían estar ahí para tratar todas esas cuestiones que no son fundamentales para el proceso de creación artística. Esta es una actitud sana que habría que cultivar, ya que algunas formas de arte (como el cine y la literatura) nunca po drían dar el salto de la idea a la realidad sin una inversión externa

considerable. Los escritores envían sus manuscritos a la editorial y dejan prácticamente todo lo que sigue (revisión, diseño, impresión, distribución y promoción) en manos del editor. Algunos artistas incluso convierten esta interacción en una parte importante de su trabajo. Los distintos “envoltorios” de Christo son una forma de arte performativo que solo experimentan algunas personas, por mucho que el registro de la performance se convierta en una obra de arte en sí misma y se exhiba en los museos junto con bocetos, correspondencia con comisiones de urbanismo, planes logísticos, mapas, etcétera. Si todas estas pruebas del alcance e importancia de las redes del mundo del arte siguen sin impresionarte, considera el siguiente y contundente corolario: cuando mueras, será esta red la que gestione tus obras de arte.

Pero si el artista sigue siendo considerado una especie en peligro de extinción en los términos del mercado y la publicidad contemporáneos, nos enfrentamos a un dilema desconcertante: ¿por qué el mito del artista individual, del artista solitario que solo sigue los dictados de su corazón, resurge tan predeciblemente con cada nueva generación?

Encontraríamos una posible respuesta al observar qué ha hecho que valga la pena hacer arte en el pasado. Las obras que nacieron de las cuestiones que surgen de la relación entre el artista y su trabajo, el artista y sus materiales o el artista y su tema, nos parece que son sinceras. Tales obras, independientemente de si enca jaron con la sensibilidad de su época, siguen teniendo sentido con el tiempo.

Por otro lado, encontraríamos una segunda respuesta, casi una conjetura, si nos adentramos en las fuentes más profundas del arte: la utilidad y el ritual. En los primeros tiempos, estas necesidades básicas proporcionaron un nicho cultural para el arte, mientras que la expresión personal (aunque no se reconociera como tal) sirvió para integrar la experiencia personal y la habilidad artística con aquellos propósitos superiores. Pero los rituales, que se materializaron con el bisonte pintado en la pared de la cueva y alcanzaron su auge en las épocas de las grandes religiones, se han diluido y secularizado hasta

convertirse en meros adornos y modas pasajeras. Y la utilidad, a cuyo servicio los primeros artistas dieron forma a cada objeto , desde puntas de flecha de obsidiana hasta cerámica de barro cocido, se ha rendido ante la sofisticación y la producción en masa. En la actualidad, no hay un nicho cultural para el arte, y la expresión personal se ha convertido en un fin en sí misma. Puede que esta no sea la situación más saludable, pero nadie ha dicho que vivamos en el más saludable de los siglos.

EL MUNDO ACADÉMICO

Cuando mi hija tenía unos siete años, un día me preguntó a qué me dedicaba en el trabajo. Le dije que trabajaba en la universidad, que mi trabajo era enseñar a las personas a dibujar. Ella me miró, incrédula, y me dijo: "¿Es que se les ha olvidado dibujar?".
Howard Ikemoto

Los autores desean comenzar este apartado con una afirmación radical, esto es, que los grados en Bellas Artes de la universidad tienen un propósito útil. Ciertamente, no es un gran propósito. Y, en general, no es el propósito que persiguen estos títulos. Pero tiene algún interés. Ahora bien, puede que no sea exactamente un apoyo rotundo a la educación universitaria en Arte, ni mucho menos, pero recordemos que estamos hablando de una carrera cuyos graduados más sobresalientes se describen como supervivientes de su educación formal.

De hecho, la idea de trabajar en el sistema educativo, ya sea como estudiante o como profesor, puede parecer tan atractiva como que te lluevan gatos muertos en plena calle. Vista desde fuera, la mayor parte de la educación artística parece ser no solo destructiva para el individuo, sino también irrelevante para los anales de la historia. Abundan las historias para no dormir. Todos hemos sido destruidos

emocionalmente por el equivalente a ese maestro de tercer grado que les decía a los niños que cantaban tan mal que mejor que solo movieran los labios en el concierto de Navidad. O por ese profesor de Historia del Arte que desdeñaba el rock'n'roll o el cine con el cerril retruécano de que "eso no es arte".

Sin embargo, visto desde dentro por aquellos que lidian con los problemas educativos a diario, las cosas son naturalmente más complejas. Y personales. El dilema al que se enfrenta la Academia es que no solo debe ayudar a los estudiantes que se esfuerzan para llegar a ser artistas, sino también a los profesores que lu chan por seguir siendo artistas.

DAR CLASES

Irónicamente, el artista que decide dedicarse a la enseñanza está casi siempre condenado antes de poner un pie en el aula. La evaluación de la capacidad docente se menosprecia incluso durante el proceso inicial de selección laboral. Los formularios de solicitud de empleo apenas permiten decir nada sobre la calidad docente del currículo de cada candidato, pero luego se suele requerir que se justifique una cantidad arbitraria de horas de enseñanza. Esto hace que los recién egresados de maestrías en Bellas Artes se conviertan en una fuente infinita de carne de cañón con la que alimentar el mercado laboral de la universidad, de la que son expulsados al poco tiempo y sin contemplaciones antes de que puedan asegurarse su primer contrato estable. Por otra parte, el mismo sistema que ignora el potencial del recién llegado a menudo desprecia los logros del veterano. El autor recuerda una vez que formó parte de un comité de contratación de una universidad en el que se evaluaron dos solicitudes, una que atestiguaba tres años de enseñanza en el programa de verano del departamento de Parques y Recreación Local y otra que justificaba un puesto equivalente en la facultad de

Arte de Harvard. Siguiendo la normativa de contratación del Estado, se nos exigía que concediéramos la misma calificación a ambos candidatos, ya que, como el requisito de tener "tres años de experiencia en la enseñanza" se había cubierto, se prohibía específicamente discriminar en función del nivel de calidad de cada puesto.

Cuando el nivel de competencia docente queda relegado a una estadística, la capacidad artística se convierte (de manera sorprendente) en un activo. (Aparte de esto, a las universidades no les cuesta atraer a buenos artistas: el arte tiene el dudoso mérito de ser una profesión en la que habitualmente se gana más enseñándolo que haciéndolo.) La selección final a menudo se basa en si el candidato ocupa o no un lugar importante en el mundo del arte: si tiene una buena ristra de exposiciones y publicaciones, si ha recibido sólidas críticas, si goza del reconocimiento de sus colegas, si ha ganado becas o premios honoríficos, si lleva mucho tiempo comprometido con la comunidad artística; todo esto ayuda. En el mejor de los mundos, este sería un buen criterio; en el mundo académico, es la antesala del desastre. La educación superior puede ser estupenda atrayendo a artistas de primera clase, pero rara vez es capaz de apoyarlos.

Si analizamos la escena de forma neutral, es decir, a un nivel puramente estructural, el primer punto débil tiene que ver con lo arduo que es establecer prioridades. Después de todo, es difícil imaginar que se pueda compaginar una carrera docente a tiempo completo con una carrera artística a tiempo completo sin que nada se tuerza en el trayecto. Como dice el viejo proverbio: quien mucho abarca, poco aprieta.

Normalmente, el que compagina la docencia con la creación artística es el primero en desaparecer. Si enseñas, ya sabes cómo va esto. Al final de la semana, apenas te queda energía para abordar cualquier actividad artística que sea más compleja que amasar arcilla o limpiar pinceles. Al final del semestre, trabajar en las obras que tienes a medias (y recuperar las relaciones descuidadas) tendrá prioridad

sobre la creación de cualquier nueva obra de arte. El peligro de que un artista que enseñe acabe viéndose reducido a algo mucho menor, a ser un maestro que antes hacía arte, es real (y hay muchos ejemplos). Las exhibiciones unipersonales se convierten en recuerdos, las obras antiguas entran en un circuito de exposiciones grupales sin importancia y, finalmente, todo se va apagando, sin más. Como si de un perverso sistema de reciclaje de una novela de ciencia ficción se tratase, el mismo sistema que produce nuevos artistas también produce ex-artistas.

No hace falta decir que este panorama es bastante deprimente. Sin embargo, no es absoluto ni inevitable. Es más, en primer lugar, deberíamos preguntarnos: ¿qué hay de malo en producir menos arte? Después de todo, tus hijos son importantes, tu trabajo tiene un propósito útil: ellos también merecen tu tiempo y energía. Y, más allá de esto, existen estrategias (artísticas, por así decirlo) que permiten e incluso mejoran la capacidad de los artistas para crear nuevas obras de arte mientras trabajan en un entorno académico. De un modo u otro, la mayoría de estas estrategias se basan en el consenso generalizado entre artistas de que la característica más redentora de la enseñanza es la *propia enseñanza* .

Si enseñas, sabes que ganas tanto del proceso como tus estudiantes. Las aulas y los talleres, después de todo, son un foro de intercambio en el que las ideas son la moneda del reino. Y allí puedes contagiarte de la energía de esas mentes jóvenes y llenas de potencial. Dar clases te ofrece la posibilidad de desempeñar un papel en la formación de la próxima generación de artistas. Te mantiene vivo. Enseñar es parte del proceso de ser artista.

La moraleja de todo esto es que el mejor regalo que puedes ofrecer a tus estudiantes como profesor es el ejemplo de tu vida como artista trabajador. Se cuenta del filósofo George Santayana que una vez, cuando enseñaba en Harvard, se le acercó un estudiante y le preguntó qué asignaturas impartiría el siguiente semestre.

Santayana le respondió: “Santayana I, Santayana II, y un seminario titulado Santayana III”.

Es así de simple. Tu vida es un paradigma de lo que significa ser artista, la prueba y el registro de cómo la época y las circunstancias, los acontecimientos y las emociones, el coraje y el miedo acotan la creación artística. Tus experiencias muestran a los artistas más jóvenes que el camino que han elegido lleva a alguna parte, y que todos sois, en el fondo, compañeros de viaje, separados solo por el tiempo que tú llevas transitando ese mismo camino. Lo que los buenos profesores ofrecen a sus estudiantes es algo parecido a la vulnerabilidad que se da en una relación personal, un tipo de intimidad artística e intelectual que permite que los demás vean cómo han alcanzado un punto específico, no solo el mero hecho de que lo lograron. Gracias a la voluntad de exponer la línea que une la vida y el arte, cobran sentido la técnica y el fortalecimiento de los objetivos artísticos, aunque para el estudiante sigan siendo algo lejano y distante en el futuro. Aprender es el resultado natural de coincidir con grandes ideas y grandes personas.

Para conseguir esto como profesor, tu trabajo es, sobre todo, mantener tu autonomía como artista, pero también como profesor. Mantener esta autonomía, sin embargo, no es fácil. Los principales obstáculos para seguir creando están muchas veces enraizados en la propia política académica. Por ejemplo, la ley de California obliga a que los profesores a tiempo completo de las universidades estatales estén en el campus todos los días de la semana, aunque no tengan clases. Irremediablemente, con esta medida, al partir en dos el día, los artistas pierden la posibilidad de dedicar muchas horas seguidas a la creación artística, algo fundamental para el arte. Y, por si fuera poco, a las horas dedicadas a la enseñanza y a la creación artística hay que sumarles toneladas de trabajo administrativo. La magnitud del problema varía según el caso. Recuerdo que, en la universidad de Oregón, las reuniones del departamento de Arte y la redacción de informes se comían unas veinte horas semanales de mi preciado tiempo libre. También recuerdo (con más cariño) que, en la universidad de Stanford, el departamento de Arte convocó una sola

reunión en todo un año académico, ¡para cancelarla al final por falta de
Quórum!

No es divertido combatir en una guerra con dos frentes simultáneos, pero de una u otra manera debes reservarte un tiempo para hacer arte y compartir ese proceso de creación artística con tus alumnos. La mejor estrategia para sacar tiempo de calidad a menudo consiste en evitar como la peste todas las actividades que no lo sean. Jack Welpott, un maravilloso profesor-artista que durante muchos años dirigió el programa de fotografía de la universidad estatal de San Francisco, fue el mejor ejemplo de este modo de proceder. Una vez le preguntaron cómo se las arreglaba para enseñar con tanta pasión y crear obras de arte de manera tan prolífica sin descuidar las obligaciones administrativas de un profesor a tiempo completo, y Welpott respondió: “Desde el día en que me contrataron comencé a granjearme fama entre mis colegas del departamento de Arte de ser un poco impresentable. Y descubrí que, tras un año o así desatendiendo mis obligaciones en los comités, olvidándome de redactar informes y memorandos y no asistiendo a las reuniones del departamento, al final un buen día, simplemente dejaron de pedirme que hiciera todas esas cosas”.

ESTUDIAR ARTE

El idealismo deja un reguero de víctimas tras de sí. Estadísticamente hablando, las posibilidades muestran que, si eres artista, también serás estudiante. Esto es una señal muy alentadora sobre el deseo de aprender a hacer arte y a la vez terrible sobre el nivel de desgaste que sufren quienes lo intentan. Porque, en definitiva, las conclusiones son pésimas: la mayoría de las personas dejan de hacer arte cuando dejan de ser estudiantes.

Teniendo en cuenta esta triste y dura realidad, nuestra afirmación inicial de que la educación artística tiene un propósito útil nos hace plantearnos una serie de cuestiones relacionadas con los estudiantes: ¿cuál es exactamente ese propósito? ¿Y por qué estudiar arte solo en la academia? Es más, ¿qué significa estudiar arte? ¿Acaso estudiar significa examinarse sobre verdades universales y explorar nuevas fronteras artísticas o criar fama y fortuna?

Este debate sobre cuál es el mejor sistema para enseñar arte lleva vigente al menos dos siglos, y lo más probable es que (¡sorpresa!) no podamos acercarnos a resolver la cuestión en las siguientes líneas. Podemos reunir buenos argumentos, ejemplos de grandes éxitos y de estudiantes graduados con honores (y arribistas insoportables) para defender cualquiera de las innumerables opciones existentes. En teoría, entre las distintas opciones contamos con las universidades, las escuelas de arte, los talleres, los cursos de prácticas, los viajes de estudio, el autoaprendizaje y muchas otras. En la práctica, se reducen a dos: la universidad y todo lo demás.

En gran parte, es una cuestión estructural. La fuerza de la universidad radica en el hecho de que puedes estudiar Arte, Física, Antropología, Psicología y Literatura, todo a la vez y en el mismo sitio. Los beneficios de todo lo demás (unas prácticas, por ejemplo) son que puedes dedicar todas tus energías y todo tu tiempo exclusivamente a la creación artística.

Como es normal, cada opción tiene sus limitaciones. La universidad puede resultar demasiado grande e impersonal para acompañar y ayudar a un joven artista durante los primeros y largos periodos de inseguridad previos a que se afiancen su técnica y visión artística. Además, como muchas asignaturas universitarias de Arte son optativas, su enfoque e intensidad se diluyen porque están llenas de estudiantes de otras carreras que no tienen interés en el temario. (¡Si la asignatura de Aritmética se adaptara y ofreciera como una optativa divertida para los estudiantes de Arte, los estudiantes de Matemáticas se quejarían con razón de que haya bajado su nivel de

estudios!) Y a la inversa, en un taller o en un pequeño conservatorio puede que los estudiantes se centren tanto en la práctica artística que pierdan el contacto con mundos más amplios que todos deberíamos explorar. En cualquier caso, ese mismo sistema que hace que la mayoría de la educación artística funcione (un entorno protegido y propicio para la creación artística, sumado al atractivo de evadirse un tiempo de la rutina diaria que supone buscarse las habichuelas) desaparece en cuanto te gradúas. La triste verdad es que al resto del mundo le da igual que te dediques a crear arte, ni tampoco tiene interés en comprarlo en caso de que así sea. Por lo que respecta a la mayoría de las personas, el arte puede considerarse una profesión, pero no un empleo. (Tal y como uno de los estudiantes de los autores le comentó una vez, apenado: “La mayoría de las profesiones vienen acompañadas de un salario”.) En pocas palabras, dedicarse a la creación artística no se considera un trabajo de verdad.

No obstante, trabajar en la universidad siempre ha significado proporcionar una educación, lo cual es un paso pequeño pero significativo que distingue la universidad de la mera formación. Tener formación te prepara para desempeñar un trabajo; tener educación te prepara para la vida. Pero si la universidad sienta las bases para alcanzar grandes logros en distintas disciplinas a largo plazo, es famosa por proporcionar pocas herramientas para entrar en el mundo laboral a corto plazo. El crítico de arte A. D. Coleman cuenta la historia de un profesor universitario de Arte al que los padres una y otra vez le preguntaban, preocupados, si sus hijos tendrían un trabajo esperándoles cuando se graduaran . Este profesor siempre les daba la misma respuesta: “¡No gracias a lo que aprendan de mí!”. Este modo de ver las cosas, aunque sea veraz, rara vez tranquiliza a nadie: muchos estudiantes consideran que graduarse equivale a que te echen a los leones sin preparación y sin la capacidad de volver atrás.

Estas perspectivas de futuro son lo suficientemente desalentadoras como para que muchos artistas tiren la toalla antes de completar sus estudios; otros se gradúan, pero después, constreñidos por las

estrecheces económicas, son incapaces de continuar haciendo arte. Sin embargo, otros prolongan la agonía matriculándose en programas de posgrado. Esta última opción, que supone extender aún más unos quince años de educación ya completados, es, en el mejor de los casos, innecesaria y, a menudo, perjudicial para la capacidad artística del estudiante. (Jerry Uelsmann dice que estimular las ganas de hacer arte en los egresados es tener que “rehabilitarlos de su sobrecualificación”.)

Todo este panorama es una tragedia que rara vez abordan los académicos, y, cuando lo hacen, apenas se reconoce como un fracaso del sistema. Desde la seguridad de su posición, si de algo se lamenta el sistema académico es del fracaso del estudiante. Los terapeutas pobres, según me dicen, siempre culpan a sus clientes.

Frente a estas escasas expectativas de supervivencia artística (de alcanzar cierto éxito ni hablamos), los estudiantes de grados superiores se dedican en masa al único trabajo para artistas que aprueba la sociedad: la enseñanza. Es un movimiento arriesgado. Hay muchas buenas razones para querer dedicarse a la enseñanza, pero hacerlo para evitar la incertidumbre no es una de ellas. La seguridad que da una nómina mensual no casa muy bien con los riesgos que han de tomarse en la experimentación artística.

La triste realidad es que las maestrías en Bellas Artes (los famosos MFA) se crearon en gran medida para proporcionar y exigir un requisito añadido para postular a puestos docentes. Esto, en efecto, convirtió todo el sistema en una estafa piramidal: solo funcionaba mientras hubiera una docena de estudiantes de primer año por cada egresado de máster. Para bien o para mal, esta pirámide comenzó a desmoronarse hace años. Hoy, la educación artística es un universo en estado estacionario que prácticamente no crea ni un puesto de trabajo nuevo. Estadísticamente hablando, si estudias Arte con el objetivo de enseñarlo, terminarás con una carrera en ventas. Si estudias Arte ha de ser para aprender a hacer arte.

LIBROS SOBRE ARTE

Los libros sobre arte, incluso los libros sobre artistas, apenas tienen nada que decir acerca de cómo se hace arte. Pueden ofrecer una serie de parábolas románticas sobre “el sufrimiento del artista”, pero la idea que predomina en estos libros es que el arte es el dominio de los genios (o, en ocasiones, de los locos). Aceptar esta premisa lleva, inevitablemente, a la conclusión de que, si bien el arte debe ser entendido, disfrutado o admirado por lectores y espectadores, en realidad no deben ni pueden hacerlo lectores ni espectadores. Y, si se niega el parentesco entre público y artista, el arte se convierte en un objeto extraño y ajeno, algo a lo que solo debemos acercarnos y tantear con cuidado, desde la seguridad que otorga la distancia analítica. Para el crítico, el arte es solo un nombre.

Claramente, algo se está obviando. Lo que se pierde es lo que los artistas pasan la mayor parte de sus vidas haciendo, es decir, aprender a hacer las obras que a ellos les importan. Lo que los artistas ganan por asociación con otros artistas y sus obras no es tanto historia o técnica (aunque también aprendamos un montón de eso), sino valor y coraje. La profundidad del vínculo crece a medida que se comparten miedos, y de este modo estos se mitigan, y es el resultado de considerar el arte como un proceso y a los artistas como compañeros de viaje. Para el artista, el arte es un verbo.

Esta distinción tiene una base esencial en el mundo real. O al menos es tan fundamental como para servir de apoyo a la provocativa (aunque no del todo irrefutable) proposición de que no se puede aprender nada realmente útil de la contemplación de una obra de arte terminada. Al menos nada que otro artista pueda reutilizar a la hora de hacer su obra de arte. Los dilemas cruciales a los que se enfrentan todos los artistas, como, por ejemplo, saber cuándo parar, no pueden aprenderse con la mera contemplación del resultado final. En este sentido, una pieza terminada ofrece muy poca información

sobre cualquier cuestión que el artista haya sopesado al crear dicha obra.

Ya sabes cómo es: en el fervor del proceso creativo, las ideas se arremolinan en tu cabeza y se mezclan y fusionan en un asombroso batiburrillo de preocupaciones personales, compartidas y universales. (Pero sí, es cierto, ¡este batiburrillo es único en cada artista!) Físicamente, te sientes mejor cuando estás sudando al sol, frente a un público en directo o, como el autor mientras escribe esta oración, relajándote en soledad con una copa de vino. Es fácil imaginar cien estados mentales distintos por los que pudo haber pasado Edward Weston mientras fotografiaba las hortalizas y frutas de su jardín, pero no tenemos la menor posibilidad de saber si nuestra mejor intuición de ese centenar se acerca siquiera a su estado real. Y tampoco mejoran nuestras perspectivas si usamos la fotografía impresa resultante como guía para comprender el estado de ánimo que llevó a Weston a que el pimiento número treinta que fotografió se transformara en la obra *Pimiento n.º 30* .

Puede que este *impasse* sea a lo que se refería Ezra Pound cuando dijo que lo único que él podía saber al ver una buena obra de arte era que el otro artista había hecho bien su trabajo y, por eso, esto le ofrecía la libertad de explorar en otra dirección. El crítico de arte se enfrenta a un dilema aún más desconcertante: en definitiva, no puede explicar una obra de arte terminada analizando al artista, y no puede explicar al artista analizando la obra de arte terminada. Y así el arte acaba considerándose un objeto extraño, analizado desde lejos por su relación con la política, la cultura y la historia y, de forma incestuosa, con otros movimientos artísticos. O más típicamente, catalogado según su estilo o escuela, o como “obra maestra”. Los libros de texto complican el problema al reducir la historia del arte a la historia del arte *que se puede reproducir* . Las miniaturas de Vermeer y los murales de Bierstadt se publican en un cuarto de página, ambas con el mismo tamaño, y el arte que no se deja imprimir en semitonos acaba desapareciendo.

Aquí no tratamos de buscar subterfugios, pero ciertamente no hay nada de malo en retroceder de vez en cuando para tener una visión general de la historia (y fantasear con tu lugar en ella). La cuestión es que, sencillamente, nada de esto te ayudará a que la pintura caiga sobre el lienzo de la forma que quieres. Nada de esto te dirá qué se siente al darle al mármol con un martillo por primera vez. Nada de esto te transmitirá el terror de salir al escenario frente a mil personas. Para el artista trabajador, los mejores textos sobre arte no son analíticos ni cronológicos, sino autobiográficos. El artista, después de todo, estuvo *allí* .

Un antiguo principio de la pintura china sostiene que el maestro no pinta la obra de arte, sino las fuerzas que lo crearon. Del mismo modo, los mejores textos sobre arte no analizan la pieza terminada, sino los procesos que la crearon. En sus cuadernos de bitácora, *Daybooks* , Edward Weston nos ofrecía un relato íntimo (demasiado íntimo, según algunos) de la gran cantidad de influencias que se arremolinan durante el tiempo de exposición fotográfica. En *La doble hélice* , Watson y Crick pusieron por escrito (con un estilo más moderado) las hipótesis y los experimentos que les llevaron a descubrir la estructura molecular del ADN. En su propio *Daybook* , la artista Anne Truitt comenzó un diario de un año (que, con el tiempo, acabó durando siete años) lleno de sabiduría y perspicacia. La pasión de Weston, la lógica de Watson, la introspección de Truitt: todas funcionan como mecanismos que ponen en marcha el proceso creativo. Todos los artistas tienen uno o varios motivos que también ocupan un lugar especial en sus corazones. Cualquier artista podría escribir un libro así. Tú podrías escribirlo.

MUNDOS CONCEPTUALES

Las respuestas que recibas dependerán de las preguntas que hagas.

Thomas Kuhn

El escritor Henry James planteó una vez tres preguntas que podríamos aplicar provechosamente al trabajo de un artista. Las dos primeras eran muy directas: “¿Qué pretendía lograr el artista?”, “¿Acaso lo logró?”. La tercera tiene punta : “ *¿Valió la pena?* ”.

Solo las dos primeras preguntas ya valen el precio de entrada. Abordan el arte de tal modo que puede contrastarse directamente con los valores y la experiencia del mundo real; te comprometen a aceptar la perspectiva del creador en tu propia comprensión de la obra de arte. En resumen, te exigen que respondas a la obra abiertamente, sin pasar el cuestionamiento por ningún filtro estético, ya sea conductismo, feminismo, posmodernismo o loqueseaísmo [1] .

Pero esa tercera pregunta, “ *¿valió la pena?* ”, es la que abre la caja de Pandora. ¿Qué *vale* la pena verdaderamente ? ¿Acaso hay problemas artísticos más interesantes que otros? ¿Más relevantes? ¿Más significativos? ¿Más complejos? ¿Más provocativos? Todo artista contemporáneo se cuestiona constantemente sobre esto.

IDEAS Y TÉCNICA

El arte provocativo no solo desafía al espectador, sino también a su creador. El arte que no supera las expectativas a menudo no lo hace porque el artista no haya estado a la altura del desafío, sino porque allí nunca hubo nada desafiante. Imaginemos que es como el salto de trampolín olímpico: no ganas más puntos por lanzarte de cabeza desde el trampolín por perfecta que sea la zambullida. Por perfecto que lo hayas hecho, se recompensa poco el conseguir algo fácil que antes han hecho muchos otros.

Resistirse a imitar los modelos de perfección del arte puede parecer extraño, dada su aceptación en tantas otras facetas de la vida. Más

allá de las zambullidas de cabeza, los Juegos Olímpicos se basan en conseguir un gran logro dentro de un marco de normas muy estricto. Al fin y al cabo, el ganador de los cien metros no es el corredor que tiene una zancada peculiar y cautivadora, sino el que llega a la meta en primer lugar. La principal traba para el artista, como observa Anne Truitt en su *Daybook* , es que "los abogados y los médicos *ejercen* su profesión. Los fontaneros y los carpinteros saben de antemano qué se les pedirá que hagan. No tienen que extirparse el fruto de su trabajo de sus entrañas, descubrir cómo funciona y luego presentarse ante el público completamente abiertos en canal".

Claramente, no es fácil exponerse así. De hecho, muchos artistas no lo hacen. Los artistas que necesitan una confirmación continua de que están en el camino correcto buscan enfrentarse a desafíos que les aseguren objetivos claros y comentarios asegurados y ponderables, es decir, desafíos técnicos. El problema subyacente de este proceder no es que la búsqueda de la excelencia técnica sea un error, obviamente, sino que convertir la excelencia en el principal objetivo del artista es como poner el carro delante de los bueyes. No recordamos por mucho tiempo a aquellos artistas que siguieron las reglas más diligentemente que nadie, sino a aquellos que hicieron obras de arte a partir de las cuales se inventaron las "reglas".

Insidiosamente, las normas técnicas suelen asumir y reemplazar todos los aspectos de las normas estéticas. Casi todo el mundo está de acuerdo, por ejemplo, en que es un verdadero desafío conseguir a la vez, en una impresión fotográfica, negros enriquecidos y la sutilidad de una exposición alta. En cierto momento, sin embargo, esta observación aparentemente neutral se convirtió (en especial para los fotógrafos de paisajes de la Costa Oeste) en el imperativo moral de que la gama tonal de una fotografía tuviera que ser siempre así de perfecta. Conforme este género fue imponiéndose, los criterios para juzgar una impresión fotográfica se centraron cada vez más en el análisis del virtuosismo técnico necesario para producir los tonos deseados. Literalmente, los matices de la gama tonal acabaron siendo el tema principal de la mayoría de estas fotografías. Algo parecido le ocurrió a gran parte de la música sinfónica del siglo xx,

seducida por teorías armónicas impenetrables hasta el punto de que su público crítico fue abandonándola progresivamente y acercándose a otros lenguajes (como el jazz) que permanecieron fieles a los ritmos del mundo real.

Al espectador, con poca implicación emocional respecto a cómo se ha realizado la obra de arte, cuando se ha creado con el único objetivo de mostrar virtuosismo técnico, esta le suele parecer hermosa, llamativa, elegante... y vacía. Para el artista, que se implica emocionalmente en todo el proceso, es una cuestión de adónde se quiere llegar. Comparados con otros desafíos, la limitación principal de los retos técnicos no es que sean difíciles, son fáciles.

Naturalmente, los artistas serán los últimos en admitirlo, aunque solo sea porque los relatos heroicos de las agotadoras e interminables horas dedicadas a la construcción de un molde o a la fundición de metal caliente siguen siendo el tema de rigor en las conversaciones artísticas. Pero, aunque dominar la técnica es difícil y requiere mucho tiempo, sigue siendo más fácil alcanzar un objetivo ya definido, una “buena solución”, que dar forma a una nueva idea. Es más fácil pintar los pies del ángel de la obra maestra de otra persona que descubrir dónde se esconden los ángeles en tu interior. Si la técnica fuera la cuestión más definitoria y esencial del arte, nuestro nominado para el museo de cera de artistas famosos sería el reo de la prisión estatal de San Quintín que se tiró veinte años construyendo una réplica perfecta de la Torre Eiffel con palillos de dientes. (Y bueno, sí, ¡a su manera es impresionante!) Pero así no funcionan las cosas. En pocas palabras, el arte que trata con ideas es más interesante que el que trata de la técnica. La técnica se cuida sola.

ARTESANÍA

Sí, hay una diferencia entre arte y artesanía, pero se han aplicado a ambos términos tantas definiciones confusas y vagas que establecer

una distinción clara entre ambos conceptos es una tarea casi imposible. No obstante, a continuación estableceremos nuestra propia y vaga distinción.

Cuando pensamos en artesanía nos vienen a la cabeza los muebles de Sam Maloof, las prendas hechas a mano de las ferias medievales contemporáneas y todo lo que se hacía antes de la Revolución industrial. Cuando hablamos de obras de arte, pensamos en Guerra y paz, en un concierto de Beethoven, en la Mona Lisa. Obviamente, las tres disciplinas producen cosas buenas, cosas valiosas, a veces incluso cosas patentemente útiles, y en un principio la distinción entre ellas parece estar clara.

Pero ¿es la Mona Lisa arte? Pues bien, ¿qué es entonces una copia perfecta, idéntica e indetectable de la Mona Lisa? Esta comparación (aunque sea tramposa) apunta al hecho de que es sorprendentemente difícil, tal vez incluso imposible, ver cualquier obra individual de forma aislada y afirmar tajantemente esto es arte o esto es artesanía. Para diferenciar un caso del otro, hemos de comparar obras sucesivas de una misma persona.

En esencia, el arte se encuentra incrustado en el salto conceptual que existe entre obras, no en las obras en sí. En definitiva, hay un salto conceptual mayor entre una obra de arte y otra que de una obra de artesanía a otra. La conclusión es que el arte está menos pulido, pero es más innovador que la artesanía. Las diferencias entre los cinco pianos de cola de Steinway, ejemplos notabilísimos de artesanía, son pequeñas comparadas con las que existen entre los cinco conciertos para piano de Beethoven que se podrían tocar con esos instrumentos.

Una obra de artesanía se crea siguiendo un patrón o modelo específico, y a veces este modelo es tan laborioso y complejo que requiere años de aprendizaje práctico llegar a dominarlo. Es asombroso descubrir que gran parte de los mejores violines jamás producidos fueron hechos en un breve periodo de tiempo por unos pocos artesanos que vivían a unas calles unos de los otros. Y todo

esto en un remoto pueblo italiano, hace tres siglos. Este logro de Antonio Stradivari y sus colegas artesanos ilustra una diferencia real entre arte y artesanía: con la artesanía, es posible alcanzar la perfección. En este sentido, la definición occidental de artesanía coincide con la definición oriental de arte. En las culturas orientales, se honra el arte que sigue fielmente la tradición de un maestro anciano; en Occidente, se considera mera imitación.

Sin embargo, curiosamente, la evolución de las obras de la mayoría de los artistas es una progresión que va del arte hacia la artesanía. De la misma manera en que la imaginación da paso a la ejecución conforme se va generando una obra concreta, los descubrimientos más importantes de un artista generalmente surgen pronto y luego el artista dedica el resto de su vida a completar y refinar esos descubrimientos. Como sugiere el proverbio zen, para el principiante hay muchos caminos; para el experto, pocos.

En cualquier punto a lo largo del camino, tu trabajo como artista es llevar la artesanía al límite de sus posibilidades sin caer en su trampa. Esta trampa es la perfección : a menos que, al crear, plantees continuamente nuevas cuestiones que aún no han sido tratadas, no hay razón para que tu próxima obra sea diferente a la anterior. La diferencia entre arte y artesanía no radica en las herramientas con las que trabajas, sino en el conjunto de ideas que las guía. Para un artesano, la artesanía es un fin en sí misma. Para ti, el artista, la artesanía es el vehículo que te permite expresar tu idea. La artesanía es la parte visible del arte.

LO NUEVO

En la progresión artística de casi todos los artistas, las nuevas obras no hacen que las antiguas sean menos reales, pero las vuelve más artificiales, fruto del artificio. Las obras más antiguas a menudo

avergüenzan a su creador, porque da la sensación de que las ha hecho una persona más joven e ingenua, alguien que ignoraba la importancia de la ambición y el esmero en el trabajo. Las primeras obras a menudo parecen, curiosamente, demasiado laboriosas y, a la vez, demasiado simples. Es normal. Se supone que las obras nuevas han de reemplazar a las viejas. Y si al hacerlo convierten las obras viejas en obras inadecuadas, insuficientes e incompletas, pues bueno, así es la vida. (Frank Lloyd Wright aconsejaba a los arquitectos noveles que plantaran hiedra alrededor de sus primeros edificios, para que, con el tiempo, creciera hasta cubrir sus “indiscreciones juveniles”.) Las obras viejas te hablan de qué te interesaba y a qué prestabas atención en ese momento; las obras nuevas dialogan con las viejas al señalarte qué era a lo que antes no prestabas atención. Ahora bien, todo esto sería genial y estupendo si no fuera porque las obras nuevas pueden convertirse en obras viejas en un instante, a veces incluso justo después de terminarlas. El buen sabor de boca que te deja terminar una obra puede durar menos que un parpadeo. Es desagradable, pero es buena señal.

CREA**VIDAD

Los lectores se habrán dado cuenta de que en ninguna parte del libro aparece esa temida palabra que empieza por la letra *c* . Pero ¿por qué tendría que aparecer? ¿Acaso no hay nadie más que los artistas que tenga ideas, se enfrente a problemas, sueñe, viva en el mundo real y respire aire?

HÁBITOS

Los hábitos son la visión periférica de la mente. Funcionando justo por debajo del nivel consciente de toma de decisiones, analizan una situación con un ojo clínico conceptual e ignoran el resto. La teoría

es simple: si reaccionas de forma automática a lo conocido, estarás en total disposición de reaccionar selectivamente a lo desconocido. Pero poner en práctica esta teoría es un poco más complicado. Si cultivas demasiados hábitos, tu vida se convertirá en una rutina insoportablemente aburrida y deprimente. Si tienes muy pocos hábitos, el hecho de tener que asimilar un flujo incesante de detalles te abrumará (por mucho que los usuarios de ciertas drogas psicotrópicas queden maravillados al percibir el *crecimiento* de cada brizna de hierba).

Todo es cuestión de equilibrio, y hacer arte ayuda a lograrlo. Para el artista, un cuaderno de dibujo o una libreta es una licencia para explorar: con ella se vuelve totalmente plausible que te quedes ahí de pie, el tiempo que haga falta, mirando el tocón de un árbol. A veces necesitas contemplar el bosque entero, en ocasiones te basta con tocar un único árbol; si no puedes asimilar ambos extremos, nunca los aprehenderás del todo. Ser capaz de ver el fondo de las cosas mejora tu sentido de la maravilla, y enriquece tanto el patrón singular de tu experiencia como los metapatrones que dan forma a cualquier experiencia. Todo esto nos aporta un método de trabajo útil para hacer arte: percibir los objetos que percibes (por ejemplo, leyendo esta oración otra vez). O dicho de otro modo: haz objetos que hablen y luego escúchalos.

Los hábitos tienen mala prensa en el mundo del arte. Pero esto no ha de pillarnos de nuevas : en un campo donde florecen los iconoclastas y en el que explorar nuevas ideas está a la orden del día, ¿quién quiere quedarse en casa solo con lo que le es familiar? De hecho, ¿acaso alguno querríamos eso? Después de todo, si te sientes cómodo con lo que estás haciendo, es probable que sea porque ya hayas estado allí antes. Sin embargo, no podremos tratar jamás las grandes cuestiones a menos que confiemos a los hábitos el manejo de los detalles. Si el arte es nutrir la conciencia, debemos fomentar las reacciones familiares, además de cuestionarlas. Es menester rebuscar entre tus reacciones más comunes con respecto al mundo exterior, exponer las que no sean verdaderas o útiles y cambiarlas. Las demás son tuyas: cultívalas . En cualquier caso,

apenas tienes elección. Tal y como observó el matemático y escritor G. K. Chesterton con fina ironía: "Se puede liberar a las cosas de leyes ajenas o externas, pero no de las de su naturaleza. No vaya usted por ahí instando a los triángulos a liberarse de la prisión de sus tres lados; cuando un triángulo rompe uno de sus lados, su vida llega a un lamentable final". El truco, por supuesto, es cultivar hábitos que sean solo tuyos.

Desgraciadamente, el mundo exterior apenas es generoso con el artista respecto a esta tarea. Los hábitos transmitidos por los genes, los padres, la Iglesia, los trabajos y las relaciones se conocen como rasgos de carácter. Los hábitos adquiridos de otros artistas se denominan, dependiendo de la forma que tomen, afectación, imitación, plagio o falsificación. Creemos que este juicio es un poco injusto, especialmente porque invalida la fuente principal de la que los artistas se alimentan en sus comienzos.

No obstante, el efecto en el artista no es tan grave como muestran los críticos. Muchas personas primero responden profundamente al arte (de hecho, responden profundamente al mundo) al descubrir obras de arte que parece que les hablan a ellas de forma directa. Por tanto, no es sorprendente que, cuando estas personas empiecen a hacer arte, suelan hacerlo emulando a la obra de arte o al artista que les abrió los ojos en primer lugar. Las primeras composiciones de Beethoven, por ejemplo, muestran la inequívoca influencia de su maestro, Franz Joseph Haydn. De hecho, en la mayoría de las primeras obras apenas se sugieren los temas y los rasgos que, si no se desperdicia el potencial, acabarán convirtiéndose en la firma del artista en sus obras de madurez. Sin embargo, al principio, lo más probable es que, independientemente de los temas o técnicas que te atraigan, alguien ya haya experimentado con ellos antes que tú. Es inevitable: la creación de cualquier obra de arte implica de un modo casi inexorable servirse de los mismos grandes temas y técnicas elementales que los artistas llevan siglos utilizando. Encontrar tu modo de trabajar propio es un proceso de destilación de cada una de estas huellas previas que sean más afines a tu espíritu.

Una vez desarrollados, los hábitos artísticos son profundos, fiables, útiles y convenientes. Además, los hábitos son estilísticamente importantes. En cierto sentido, los hábitos son estilo. El gesto inconsciente, la repetición de frases, la selección automática y la reacción personal a un tema o a unos materiales concretos es a lo que nos referimos como estilo. Mucha gente, incluidos los artistas, considera esto una virtud. Visto de cerca, sin embargo, el estilo no es una virtud, es un resultado inevitable, el resultado ineludible de hacer algo más que unas pocas veces. Estos rasgos personales del artista acaban apareciendo en cualquier carrera artística desarrollada lo suficiente como para que se considere obra artística. El estilo no es un aspecto propio de una sola buena obra de arte, sino un rasgo de todas tus obras. El estilo es la consecuencia natural del hábito

ARTE Y CIENCIA

Es un artículo de fe compartido tanto por artistas como por científicos que, en el fondo, ambas disciplinas comparten los mismos principios. Lo que la ciencia demuestra de forma experimental, el arte lo sabe de manera intuitiva: que las formas más comunes de la naturaleza son de una perfección innata. La ciencia no pretende probar la existencia de las parábolas, de las curvas sinusoidales o del número pi, pero independientemente de qué fenómeno se observe, estas formas están ahí. El arte no mide matemáticamente el trazo de la pincelada; sin embargo, cada vez que se crean obras de arte, aparecen formas arquetípicas. Cuando le preguntaron a Charles Eames cómo había dado con las curvas de su famosa silla de contrachapado moldeado, se mostró desconcertado de que alguien le hiciera esa pregunta; al final, se encogió de hombros y respondió: “Está en la naturaleza del objeto”. Algunas cosas, independientemente de que sean descubiertas o inventadas, se ven

bien. Lo natural y lo bello son, en su estado más puro, indistinguibles. ¿Acaso podríamos mejorar el círculo?

En el mundo cotidiano, sin embargo, mejorar el círculo es muy distinto a, por ejemplo, mejorar la rueda. La ciencia avanza conforme la tecnología proporciona nuevas herramientas de mayor precisión, mientras que el arte avanza al ritmo en el que la evolución ofrece una mayor visión a las mentes creadoras; y este ritmo es, para bien o para mal, glacialmente lento. Así, mientras las herramientas de piedra talladas por los habitantes de las cavernas de la pasada Edad de Hielo son irremediablemente primitivas para los estándares tecnológicos actuales, sus pinturas murales siguen siendo tan elegantes y expresivas como cualquier obra de arte moderna. Y mientras cientos de civilizaciones han prosperado (a veces durante siglos) sin ordenadores, molinos de viento o incluso la rueda, ninguna ha sobrevivido, ni siquiera durante unas generaciones, sin arte.

Todo esto no tiene como objetivo poner a competir el arte y la ciencia en una especie de carrera moral, sino simplemente señalar que, tanto en el arte como en la ciencia, las respuestas dependen de las preguntas que se hagan. Cuando el científico se pregunta qué ecuación describiría mejor la trayectoria de una piedra lanzada al aire, el artista se pregunta qué se sentirá al lanzarla.

“Lo principal que hemos de tener en cuenta —como señaló Douglas Hofstadter— es que la ciencia trata de series de eventos, no de casos particulares”. El arte es todo lo contrario. El arte trabaja con cualquier piedra de cualquier tipo, con sus felices rarezas, con la peculiaridad de sus formas, con su irregularidad, con el ruido que hace cuando se golpea. Para las verdades de la vida tal y como las experimentamos, y tal y como las expresa el arte, las influencias del azar o de los descuidos son partes esenciales de su naturaleza. Las piedras teóricas son objeto de estudio de la ciencia; las piedras concretas, del arte.

El valor de la ciencia proviene de los científicos, personas realmente inteligentes que se hacen preguntas sobre eventos controlados al detalle dentro de un marco muy preciso; controlados en tanto que la posible influencia del azar o de los descuidos ha sido eliminada de la ecuación. Si a un científico se le preguntara si un experimento concreto podría repetirse con los mismos resultados, tendría que decir que sí, o no sería ciencia. La teoría que hay detrás de esto es que, después de un experimento científico, ni el investigador ni el mundo han cambiado, repetir el experimento necesariamente produciría el mismo resultado. De hecho, cualquier persona que realice el experimento correctamente obtendría los mismos resultados, circunstancia que, en ocasiones, lleva a que muchas personas distintas reclamen como propio el mismo descubrimiento.

Pero si a un artista se le preguntara si podría rehacerse una obra de arte con idéntico resultado, tendría que responder que no, o no sería arte. Al hacer una obra de arte, tanto el artista como el mundo del artista cambian, y al reformularla , aunque sea la misma pregunta frente a un nuevo lienzo en blanco, el resultado siempre será diferente. Esto crea cierta paradoja, ya que si bien el buen arte ha de tener una gran carga de verdad (la sensación de que algo muy importante sobre el mundo se ha aclarado al fin), el acto de dar forma a esa verdad es posiblemente algo único para cada persona, lugar y tiempo concretos. Hay un momento preciso para hallar una verdad particular, y si el artista no da con ella justo en ese momento, nunca lo hará. Nadie más podrá escribir Hamlet. Es una buena prueba de que el mundo ya está hecho, no encontrado. Nuestra comprensión del mundo cambió cuando se escribieron esas palabras, y no podemos cambiar eso... no más de lo que Shakespeare pudo.

El mundo, con este cambio, se convierte en un mundo diferente, y nuestras transformaciones pasan a formar parte de él. El mundo que vemos hoy es el legado de las interpretaciones de personas que contemplaron y registraron el mundo en formas que han perdurado hasta nosotros. Por supuesto, es difícil pensar que los caballos no tuvieran forma antes de que alguien los pintara en las paredes de

una cueva, pero no es difícil entender que el mundo se volvió un lugar sutilmente más grande, rico, complejo y valioso como resultado de estas pinturas.

AUTORREFERENCIA

La autorreferencia, la repetición, la parodia, la sátira: el arte no es nada si no es incestuoso.

Véase el dibujo de Escher de unas manos pintándose la una a la otra. El arte del siglo xx ha convertido la autorreferencia en su tema recurrente: pinturas sobre la pintura, escritos sobre la escritura. Por si fuera poco, casi todas las obras de arte se citan a sí mismas, pronunciando sus nombres a través del ritmo y la repetición. La música nos ofrece los ejemplos más ilustrativos (por ejemplo, Beethoven construyó el primer movimiento de su Quinta sinfonía con solo cuatro notas principales), pero todos los medios tienen sus equivalentes.

Cuando no se citan a sí mismas, las obras de arte a menudo rinden homenaje al arte que las precedió: la magistral sonata para viola de Shostakovich (Opus 147) dialoga con la sonata Claro de luna de Beethoven citando su melodía, llamando la atención sobre esta última y utilizándola para desviar la atención hacia sí misma. A un nivel más irreverente, este diálogo puede convertirse en sátira y parodia, como ocurre en la obra de teatro Tócala otra vez, Sam de Woody Allen.

Por ejemplo, un acto como aplicar pintura no solo habla de sí mismo como acto, sino también de toda la pintura aplicada precedente. La obra de Rembrandt se ve diferente, como si la pintura se hubiera aplicado de un modo más intencional, después de haber visto la obra de Jackson Pollock. Se ve diferente después de que tú hayas

aplicado pintura sobre algún lienzo. Nuestra comprensión del pasado se ve alterada por nuestras experiencias del presente.

Si analizamos reflexivamente la cuestión de la referencialidad, es evidente que, en cierto grado, todo arte es autobiográfico. Al fin y al cabo, si el pincel pinta un trazo es en respuesta al gesto de tu mano, y si tu procesador de textos escribe una oración es porque tú pulsas las teclas. Incluso las obras de ficción o fantasía en el fondo también son, como dijo Tennessee Williams, emocionalmente autobiográficas. John Szarkowski comisarió hace tiempo una exposición en el MoMA titulada Espejos y ventanas. Su premisa era que algunos artistas ven el mundo como si estuvieran mirando por una ventana lo que sucede allá fuera, mientras que otros lo ven como si estuvieran mirando reflejado en un espejo el mundo que hay en su interior. Sea como sea, el punto de vista autobiográfico siempre está presente.

Si el arte trata de uno mismo, la conclusión más extendida y aceptada es que hacer arte es, al fin y al cabo, autoexpresión. Y lo es, pero esto no significa que el arte sea solo eso. Puede que decir que la principal motivación para hacer arte sea validar nuestra identidad sea una característica pasajera de nuestro tiempo. Lo que se pierde con esta visión es la vieja idea de que el arte es algo que haces en el mundo, algo que haces sobre el mundo o incluso algo que haces por el mundo. La necesidad de hacer arte puede que no surja únicamente de la necesidad de expresar quién eres, sino de la necesidad de conectar con algo exterior a ti. Como creador de arte, eres el custodio de cuestiones que van más allá de ti.

A algunas personas que hacen arte les motiva la inspiración, a otras la provocación y a otras la desesperación. La creación artística te da acceso a mundos que pueden ser peligrosos, sagrados, prohibidos, seductores o todo lo anterior. Te da acceso a mundos en los que, de otro modo, no podrías adentrarte del todo. De hecho, puede que todo lo que supone adentrarse en ellos sea lo que en realidad buscas, no la obra de arte en sí. La diferencia es que la creación artística te permite —de hecho, te asegura— expresarte. El arte es contacto, y

tu obra revela la naturaleza de ese contacto. Al hacer arte, estás declarando lo que realmente importa.

METÁFORAS

Cuando comienzas un largo viaje, los árboles son árboles, el agua es agua y las montañas son montañas. Después de haber recorrido cierta distancia, los árboles ya no son árboles, el agua ya no es agua, las montañas ya no son montañas. Pero después de recorrer una gran distancia, los árboles vuelven a ser árboles, el agua vuelve a ser agua y las montañas vuelven a ser montañas.
Proverbio zen

Para hacer arte hay que descubrir cosas, cosas de ti, de tus métodos, de los temas que trates. Más tarde o más temprano, por ejemplo, todos los artistas visuales acaban apreciando la relación de la línea con el borde de la imagen. Antes de ese momento, la relación no existe , pero después es imposible imaginar que no exista. Desde entonces, todas las líneas dialogan con el borde de la imagen. Los artistas que aún no han hecho este pequeño descubrimiento no ven la misma imagen que los que sí; de hecho, conceptualmente hablando, ni siquiera viven en el mismo mundo.

Tu obra es la fuente de una vasta cantidad de relaciones similares a esta. A su vez, estas relaciones son la fuente primaria de la riqueza y complejidad de tu arte. A medida que se desarrolla tu arte, estas relaciones conceptuales van definiendo cada vez más la forma y estructura del mundo que ves. Con el tiempo, se convierten en tu mundo. La separación que existe entre tu persona, tu obra y el mundo disminuye, se vuelve cada vez más transparente y, finalmente, desaparece. Con el tiempo, *los árboles vuelven a ser árboles* .

Si la analizamos durante un lapso largo de años, la evolución de la obra de una persona a menudo revela un patrón curioso, ya que oscila irregularmente entre largas épocas de refinamiento sin estridencias y grandes cambios que lo ponen todo patas arriba. (Y aunque tratarlo con mayor profundidad escapa a nuestros propósitos, no podemos dejar de señalar la increíble similitud que hay entre este patrón y las manifestaciones de la teoría del caos de las matemáticas.) Generalmente, nuestra percepción del mundo cambia de manera fluida y constante de un estado a otro, pero, a veces, ocurre algo de repente y todo cambia por completo y sin posibilidad de volver atrás. De niños, en el colegio, memorizamos casos de este tipo muy conocidos, como la manzana que enseñó a Newton la ley de gravedad, pero siempre con la advertencia de que esos momentos son raros, increíblemente raros. Al fin y al cabo, ¿acaso gozamos de muchas ocasiones para reescribir las leyes esenciales de la física?

Sin embargo, es demostrablemente cierto que, de vez en cuando, todos nosotros experimentamos tales saltos conceptuales, y si bien los nuestros no afectan a la órbita de los planetas, sí que lo hacen notablemente en la forma en que nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Por ejemplo, si estudias francés, probablemente te pasarás el primer mes traduciéndolo a tu idioma palabra por palabra para comprenderlo. Pero, de repente, un día, ¡voilá!, te ves leyendo francés sin necesidad de traducirlo, y un proceso que antes era enigmático ahora se ha vuelto automático. O ve a buscar setas con alguien que realmente sepa de setas y verás cómo al principio sufrirás una humillante derrota, encontrando él todas las setas y tú sin ser capaz de ver ni una. Pero luego, de repente, el mundo cambia, ¡y el bosque se llena de setas por todas partes! Y la venda que antes no te dejaba verlas se cae y empiezas a verlas todas nítidamente.

Para el artista, estos relámpagos iluminadores son un mecanismo esencial para el cambio. Generan la forma más pura de metáfora: establecen relaciones entre cosas muy distintas y los significados de una enriquecen el sentido de la otra hasta tal punto de que, por

diferentes que sean, ya no puedes separar una de la otra. Antes del salto había luces y sombras. Ahora los objetos flotan en un espacio donde la luz y la sombra son indistinguibles del objeto que definen.

Hace no mucho, un pintor de renombre (pero tan inseguro como el resto de nosotros) se encontró discutiendo su sueño de la noche anterior con un amigo mientras tomaban café. Era uno de esos sueños vívidos, como en tecnicolor, de los que se recuerdan con todo detalle después de despertar. En su sueño, este pintor se encontraba en una galería de arte y, cuando entraba y miraba a su alrededor, descubría que las paredes estaban atestadas de cuadros: cuadros increíbles, pinturas de una intensidad ardiente y una belleza arrebatadora. Tras contar su sueño, el artista exclamó enfervorecido: ¡Daría cualquier cosa por hacer cuadros como esos!.

"¡Un momento! —exclamó su amigo— ¿no te has dado cuenta? ¡Esos cuadros son tus cuadros! Salieron de tu cabeza. ¿Quién si no podría haberlos pintado?".

Efectivamente, ¿quién si no?

Por supuesto, puedes negar tus sueños, pero el resultado será deprimente. Si insistes en que el mundo siempre habrá de ser x, entonces x es lo que obtendrás. Pero el mundo no será más que eso. Y tu arte también será solo eso. Cuando tu única herramienta es un martillo, como suele decirse, todo te parece un clavo. La imaginación y la ejecución se basan en lo mismo, en actos posibles: imágenes que se pueden pintar, pasos que se pueden bailar, notas que se pueden tocar. Tu evolución como artista es un avance hacia obras cada vez más realizables, obras que se vuelven reales gracias a la absoluta iluminación de todo lo que sabes, incluyendo todo lo que sabes sobre ti.

LA VOZ HUMANA

Los ordenadores son inútiles, sólo pueden darte respuestas.
Pablo Picasso

A lo largo de gran parte de este libro hemos tratado de analizar las dificultades de hacer arte examinando qué formas toman estas dificultades en el taller del artista. Es una premisa sencilla: sigue las pistas que surgen del contacto con la creación propia y los obstáculos, técnicos, emocionales e intelectuales, desaparecerán de tu camino. Habiendo llegado tan lejos, es tentador tratar de llevar esta idea hasta el extremo resumiendo todas esas pistas en un remedio único, claro, conciso, fundamental y bien pulido. Tentador, pero inútil. Que nos ofrezcan soluciones o remedios nos tranquiliza, pero si buscas algo realmente útil, lo más seguro es que necesites una *buena pregunta* .

PREGUNTAS

En el fondo, las personas que reciben respuestas interesantes son las que formulan preguntas interesantes. A veces (y probablemente más a menudo de lo que creemos), las preguntas realmente importantes nos rondan por la cabeza durante mucho tiempo antes de que las consideremos. De hecho, en ocasiones, se tiran ahí mucho tiempo, desde antes incluso de que nos diéramos cuenta de su importancia. La pregunta que probablemente sirvió como semilla germinal para este libro nos la plantearon a los autores hace ya casi veinte años. Fue durante un debate amistoso en torno a la formación de un pequeño colectivo de artistas. La pregunta fue: *¿Tienen los artistas algo en común?*

Como cualquier buena pregunta, generó rápidamente una oleada de preguntas similares; por ejemplo: *¿Cómo se convierten los artistas en artistas?* , *¿cómo aprenden los artistas a trabajar en su trabajo?* , *¿cómo puedo hacer una obra de arte que me satisfaga como artista?*

Para los jóvenes artistas llenos de energía e idealismo que éramos, las respuestas a estas preguntas parecían estar a la vuelta de la esquina. A medida que pasaron los años comenzamos a plantearnos, con una frecuencia y urgencia cada vez mayores, una cuestión más oscura: *¿Por qué tantos artistas que comienzan acaban tirando la toalla?*

Todas juntas, estas preguntas conforman el tema central de *Arte y Miedo* . Conforman un grupo extraño: quizá no lo suficientemente arcano como para interesar a los académicos, pero sí demasiado esquivo como para atraer a la psicología de autoayuda. Quizá sea mejor así. Vivimos en un mundo donde los comentarios prefabricados sobre el arte son típicamente inútiles, con frecuencia fatalistas.

P: ¿Alguna vez igualará alguien el genio de Mozart?
R. No.

Gracias, ¿podemos continuar con nuestro trabajo?

Asimismo, no hay palabras suficientes para describir cómo un artista se hace artista, ni hay nada que demuestre que los artistas necesiten aprender a ser lo que son (incluso aunque no puedan evitar ser lo que son). Nuestro lenguaje explica cómo aprendemos a pintar, pero no cómo aprendemos a pintar nuestras pinturas. ¿Cómo describiría el lector el [insértense *aquí* las palabras que sean] que cambia cuando lo artesanal se convierte en arte?

Los artistas aúnan esfuerzos porque saben que, cuando todo esté dicho y hecho, podrán volver a sus talleres a trabajar cada uno por su cuenta en sus obras de arte. Y eso es todo. Tal vez esta simple verdad sea el vínculo más profundo que compartimos. Lo que dicen el bisonte pintado en la pared y el sello de marfil tallado no tiene que

ver con las diferencias entre los creadores de esas obras de arte y nosotros, sino con lo que nos une. Hoy en día, esas similitudes se esconden bajo la complejidad urbana (público, crítica, mercado, trivialidades) de un mundo autoconsciente. En los momentos en los que verdaderamente creamos nuestro arte, recuperamos la conexión fundamental que compartimos con los demás creadores. El resto puede ser necesario, pero no es arte. Tu labor es dibujar una línea, directa y despejada, que vaya de tu vida hasta tu arte.

CONSTANTES

En alto grado, las variables definen el mundo exterior y, las constantes, el mundo interior. Las constantes son eso, constantes: a menos que sufras un trastorno mental o una rara fiebre tropical, tus cargas emocionales de mañana, y también del próximo año, serán las mismas que hoy. Experimentamos la vida como artistas igual que experimentamos la vida desempeñando cualquier otro papel: simplemente existimos, tal vez contemplamos la vida desde un punto imaginario tras nuestros ojos, mientras que de forma constante cambia la escena que observamos desde ese punto de vista fijo.

Este sentido de estabilidad interior responde a una verdad ampliamente observable: el arco de cualquier vida individual se mantiene uniforme durante largos periodos de tiempo. Los temas que nos atraen nos seguirán atrayendo. Seguiremos respondiendo a los mismos patrones que ahora. Nos empujan fuerzas que, como las corrientes oceánicas, son tan sutiles y omnipresentes que las damos por sentadas. Esos momentos extraños en los que percibimos el mar en el que nadamos nos dejan tan sorprendidos como cuando el personaje de Molière descubre que está hablando en prosa, que en realidad *siempre* ha hablado en prosa.

Encontramos pruebas artísticas de la constancia de las cuestiones interiores en todas partes. Esto lo demuestra que la mayoría de los

escritores vuelven una y otra vez a las mismas dos o tres historias. Se demuestra en la paleta de Van Gogh, en los personajes de Hemingway, en la orquestación de tu compositor favorito. Contamos las historias que debemos contar, historias de las cosas que nos atraen: ¿acaso no es suficiente con que cada uno de nosotros tenga un puñado de esas historias? El único trabajo que vale la pena hacer, el único que *puedes* hacer de manera convincente, es el trabajo que trata de las cosas que a ti te interesan. No centrarse en esos temas es negar las constantes de tu vida.

VOX HUMANA

Hacer arte es cantar con voz humana. Para ello, primero debes aprender que la única voz que necesitas es la que tienes. Trabajar haciendo arte es un trabajo como otro cualquiera, pero se necesita coraje para aceptarlo y sabiduría para poner paz entre la creación artística y los miedos asociados a la misma. A veces, para descubrir el lugar que corresponde a tu obra, tienes que asomarte al borde del precipicio y contemplar la profundidad del abismo. Debes ver que el universo no es amorfo y oscuro, sino que espera a que tu mente lo ilumine y revele. Tu arte no surge milagrosamente de la oscuridad, sino que se realiza sin sobresaltos en la luz.

Lo que los artistas veteranos saben unos de otros es que han abordado los temas que les interesan. Lo que los artistas veteranos tienen en común es que han aprendido a seguir con su trabajo. En pocas palabras, o los artistas aprenden a persistir o no lo hacen. La receta individual que encuentra un artista para sobrevivir es solo de ese artista, es intransferible y sirve de poco a los demás. No te ayudará saber exactamente lo que Van Gogh necesitaba ganar o perder para continuar con su obra. Lo que vale la pena reconocer es que Van Gogh necesitaba ganar o perder, que su obra no era más o

menos inevitable que la tuya, y que él, como tú, solo tenía que apoyarse en sí mismo.

Hoy en día, hacer arte es más difícil que hace años, porque hay que mantener el empeño de manera constante. En demasiados frentes diferentes. Y por una recompensa escasa. Los artistas se convierten en artistas veteranos sólo si consiguen reconciliarse y entenderse, no sólo consigo mismos, sino con una amplia variedad de asuntos. Tienes que encontrar el sentido a tu obra una y otra vez, todo el tiempo, y para conseguirlo debes darte espacio de maniobra en muchos frentes: mental, físico, temporal. La experiencia te da las herramientas para volver a ocupar ese útil espacio de manera fácil, instantánea.

Al final, todo se reduce a esto: tienes la oportunidad de elegir (o, más precisamente, una maraña de oportunidades) entre darlo todo con tu obra y arriesgarte a que no te haga feliz, o no darlo todo y *garantizar* que no te hará feliz. Todo se resume en una elección entre certeza e incertidumbre. Y, curiosamente, la incertidumbre es la opción más reconfortante.

SOBRE ESTE LIBRO

Por supuesto (ya que lo estás leyendo), este libro se hizo, aunque describir cómo se hizo es difícil. La respuesta más literal probablemente sería con *lentitud* , dado que estas palabras marcan el punto final de siete años de trabajo más o menos ininterrumpido dedicados a este manuscrito. Para nosotros, este nos parece un ritmo completamente natural. Que llevemos un montón de años siendo amigos ha hecho que su escritura haya sido una colaboración realmente agradable, hasta tal punto que el hecho de escribirlo se ha convertido en una herramienta para pensar y aclarar cuestiones que ya habíamos tratado en numerosas ocasiones a lo largo de largas y afables conversaciones.

De vez en cuando (cuando los avances se demoraban), intentábamos dar un empujón al manuscrito trabajando como imaginábamos que trabajan los colaboradores de verdad: acordábamos horarios, seleccionábamos temas en los que avanzar e incluso nos reuníamos frente a una grabadora para registrar las ideas fugaces que surgían de nuestras largas conversaciones. Como muchas otras teorías que en principio son perfectas y buenas, no funcionó. Al final, el trabajo se sacó adelante de la misma manera en la que siempre se hacen estas cosas: sacando tiempo para el proyecto de donde pudiéramos y puliendo una frase tras otra, idea tras idea.

Como la mayoría de los proyectos, este también se enfrentó (en abundancia) a los peligros cotidianos de la creación artística. A pesar de nuestra larga amistad y de las conversaciones que tantas veces hemos mantenido sobre los temas que se abordan en este libro, nuestros puntos fuertes demostraron ser más complementarios que similares, lo que hizo que cada uno adoptáramos un rol que luego se descubrió imposible de intercambiar (de hecho, ni siquiera los llegamos a negociar). Tras algunos traspiés, al final descubrimos que el mejor método de colaboración era llevarnos bien y trabajar en paralelo en lugar de en tándem, tratando solo los temas que nos interesaban a cada uno. Sin embargo, como los artistas rara vez discuten estas cuestiones, realmente no sabemos hasta qué punto esta mezcla nuestra de miradas, cegueras y voluntades de entender otras perspectivas es lo que se supone que debe ser trabajar a cuatro manos.

Durante la realización de este proyecto nos han acompañado muchos amigos y compañeros, y la mayoría de ellos probablemente desconoce su enorme contribución. En las primeras etapas fue de mucha ayuda la gran sabiduría de Spencer Bayles, Steve Sturgis, Linda Jones y Keith Milman, con quienes estamos, sin duda, en deuda y muy agradecidos. Quisiéramos dar las gracias especialmente a Dave Bohn, quien constantemente puso a prueba nuestras ideas con sus extraordinarias preguntas (y fundamentales comentarios) planteadas con gran autoridad y acierto.

Por último, queremos dar las gracias a Noel Young de Capra Press, quien aceptó gentilmente publicar *Arte y Miedo* , pese a que *ninguno* de nosotros supiera en qué estante encajaría mejor el libro; también a su asistente, David Dahl, por su infinita buena voluntad y paciencia respondiendo a nuestras interminables preguntas y peticiones durante estos años. Si empezamos a publicar *Arte y Miedo* en nuestro sello, Image Continuum Press, fue porque, en 2001, Capra Press cerró sus puertas definitivamente.

David Bayles
Ted Orland

---

[1] NOTA: Frederick J. Crews es autor del libro definitivo sobre los peligros de la estrechez de miras filosófica. De hecho, el título de su librito es, en sí mismo, un clásico: The Pooh Perplex (‘La confusión de Winnie the Pooh’) —Un manual para novatos—, en el cual se descubre que el verdadero significado de las historias de Winnie the Pooh no es tan simple como se suele creer; pero, para entenderlas correctamente, se requieren los esfuerzos combinados de varios académicos de distintas escuelas críticas.